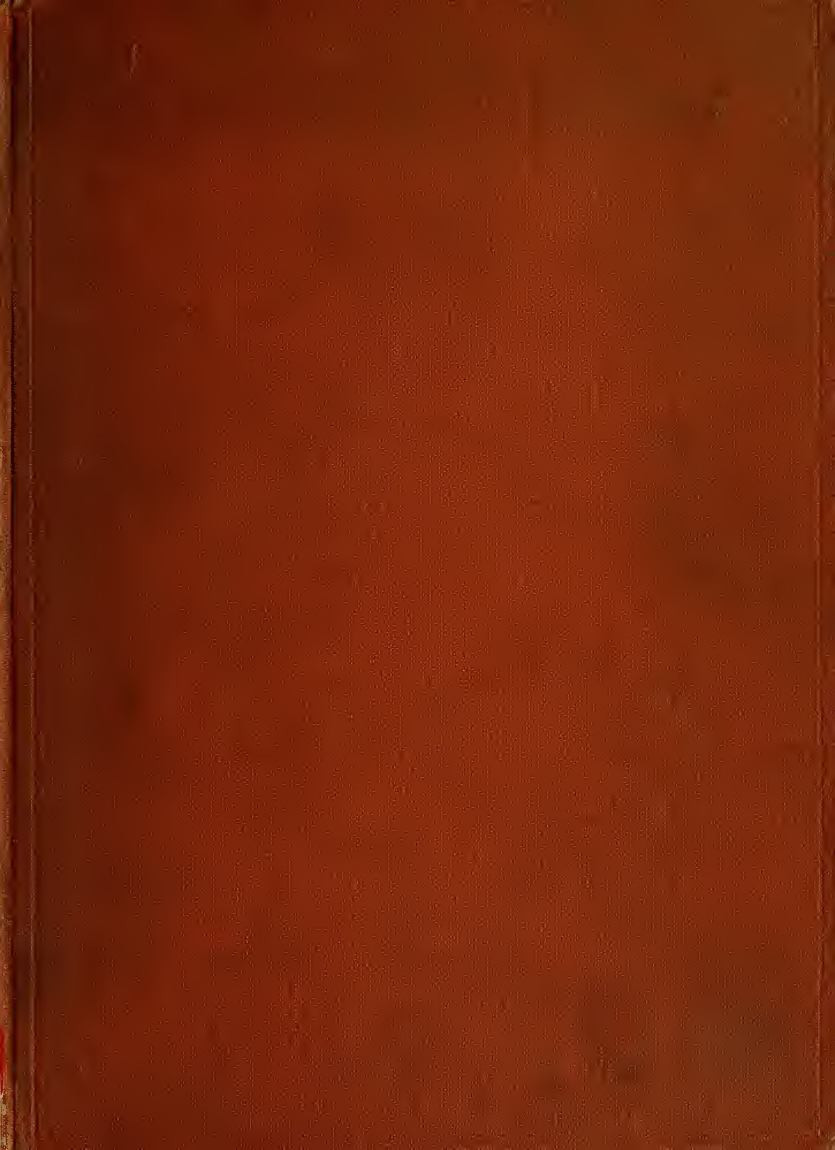



THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878
No 4086.162



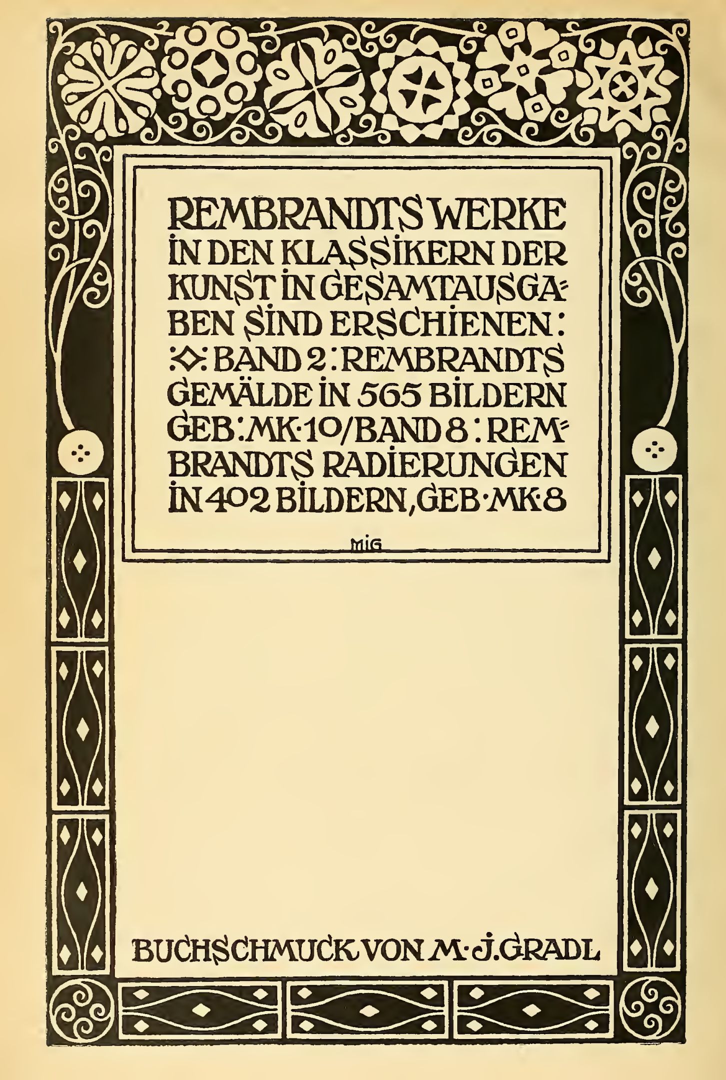
Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

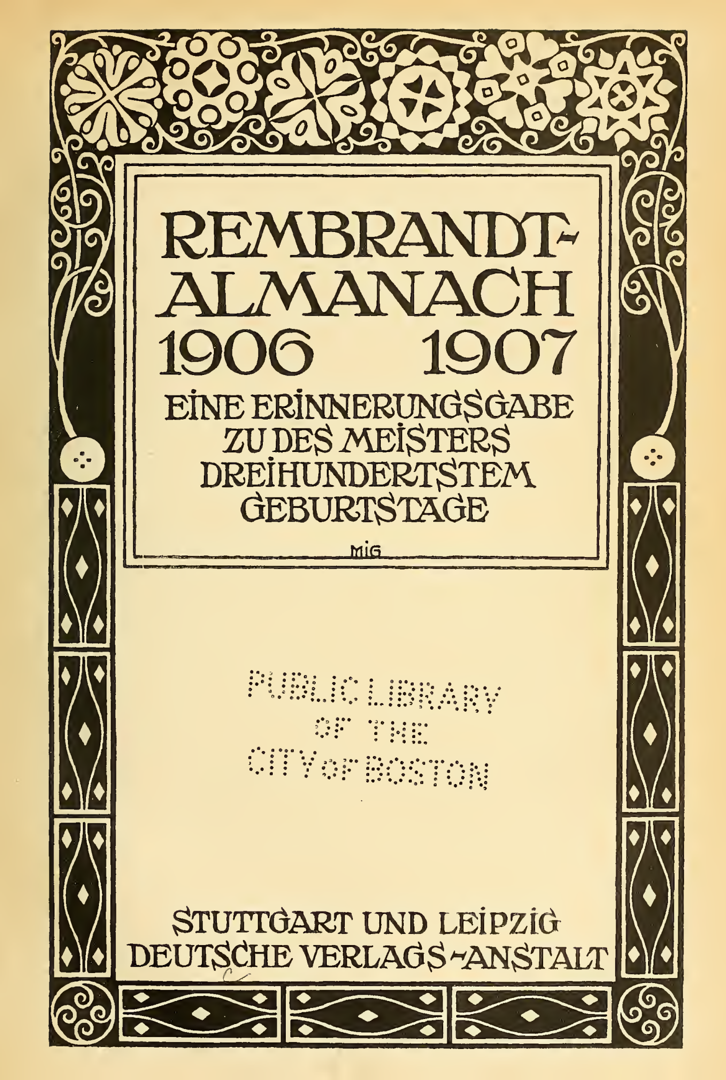
http://www.archive.org/details/rembrandtalmanac00stut


REMBRANDT
ALMANACH



ZU REMBRANDTS 300JÄHRIGEM GEDÄCHTNIS


REMBRANDTS WERKE IN DEN KLASSIKERN DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN SIND ERSCHIENEN:
BAND 2: REMBRANDTS GEMÄLDE IN 565 BILDERN GEB: MK·10/BAND 8: REMBRANDTS RADIERUNGEN IN 402 BILDERN, GEB·MK·8
MIG
BUCHSCHMUCK VON M·J.GRADL



REMBRANDT-ALMANACH 1906 1907

EINE ERINNERUNGSGABE ZU DES MEISTERS DREIHUNDERTSTEM GEBURTSTAGE

MIG

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

Jan. 2, 1907
H

INHALT

VERZEICHNIS DER BILDER

PAPIER UND DRUCK DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART



Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,80, B. 0,62

Rembrandts Selbstbildnis

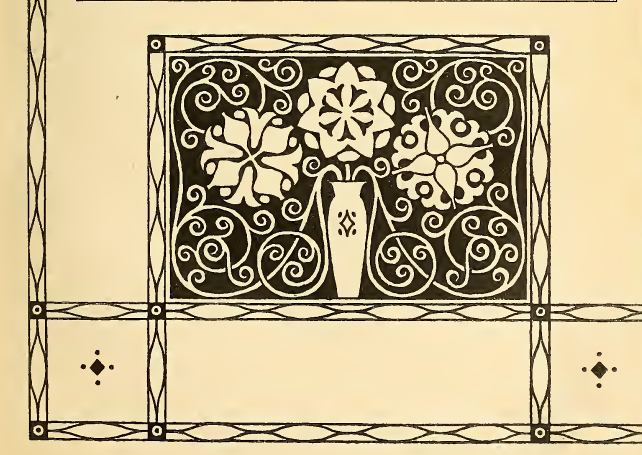
1637

Rembrandt Harmensz van Rijn



1906

Januar	Februar	März	April	Mai	Juni
1 M Nenjahr	1 D Brigitte	1 D Albinus	1 S Judica	1 D Ph. n. J.	1 F Nikodem.
2 D Abel, S.	2 F † Mar. Rein.	2 F † Luise	2 M Theod.	2 M Sigmund	2 S Marcellus
3 M Enoch	3 S Blasius	3 S Kunig.	3 D Darius	3 D Kreuzerf.	3 S Pfingsten
4 D Isabella	4 S 5 Epiphan.	4 S Invocavit	4 M Ambros.	4 F Florian	4 M Pfingstm.
5 F † Simeon	5 M Agathe	5 M Friedrich	5 D Maxim.	5 S Gotthard	5 D Boniiac.
6 S Hl. 3 Kön.	6 D Dorothea	6 D Fridol.	6 F Irenäus	6 S Jubilate	6 M Benign.
7 S 1 Epiphan.	7 M Richard	7 M Eberhard.	7 S Hegesipp.	7 M Gottfried	7 D Lukretia
8 M Erhard	8 D Salomon	8 D Philemon	8 S Palmsonn.	8 D Stanisl.	8 F Medardus
9 D Martialis	9 F Apoll.	9 F 40 Ritter	9 M Bogisl.	9 M Hiob	9 S Primus
10 M Paul, E.	10 S Scholast.	10 S Alex.	10 D Daniel	10 D Gordian	10 S Trinitatis
11 D Mathilde	11 S Septuages.	11 S Reminisc.	11 M Julius	11 F Mamertus	11 M Barnabas
12 F Reinhold	12 M Eulalia	12 M Gregor	12 D Gründonn.	12 S Pankraz	12 D Basilides
13 S Hilar	13 D Kastor	13 D Ernst	13 F Karfreitag	13 S Cantate	13 M Tobias
14 S 2 Epiphan.	14 M Valentin	14 M Zacharias	14 S Tiburtius	14 M Christian	14 D Fronleich.
15 M Maurus	15 D Faustin	15 D Christoph	15 S Osterf.	15 D Sophie	15 F Veit
16 D Marcellus	16 F Juliane	16 F Henriette	16 M Ostermtg.	16 M Peregrin.	16 S Justina
17 M Anton	17 S Konstant.	17 S Gertrud	17 D Rudolf	17 D Torpetus	17 S 1. S. n. Tr.
18 D Priska	18 S Sexag.	18 S Ocnli	18 M Valerian	18 F Liber.	18 M Arnolf
19 F Sara	19 M Susanne	19 M Joseph	19 D Werner	19 S Karoline	19 D Gervasius
20 S Fab. u. S.	20 D Euchar.	20 D Hubert	20 F Sulpicius	20 S Rogate	20 M Silverius
21 S 3 Epiphan.	21 M Eleonore	21 M Bened.	21 S Adolarius	21 M Prudens	21 D Philipp.
22 M Vincenz	22 D Petri St.	22 D Kasimir	22 S Quasimod.	22 D Helene	22 F † Achat.
23 D Emerent.	23 F Serenus	23 F Eberhard	23 M Georg	23 M Desid.	23 S Basilius
24 M Timoth.	24 S Matthias	24 S Gabriel	24 D Albert	24 D Himmelf.	24 S 2. S. n. Tr.
25 D Pauli Bek.	25 S Estomihi	25 S Lätare	25 M Markus	25 F † Urban	25 M Elogius
26 F Polykarp	26 M Nestor	26 M Emanuel	26 D Kletus	26 S Beda	26 D Jeremias
27 S Kais. Geb.	27 D Fastn.	27 D Robert	27 F † Anast.	27 S Exaudi	27 M 7 Schläfer
28 S 4 Epiphan.	28 M Ascherm.	28 M Malchus	28 S Vitalis	28 M Wilhelm	28 D Leo, Jos.
29 M Valerian		29 D Eustach.	29 S Misericor.	29 D Christine	29 F Pet. u. P.
30 D Adelgde.		30 F † Guido	30 M Eutropius	30 M Wigand	30 S Pauli Gd.
31 M Virgilius		31 S Detlaus		31 D Petron.	



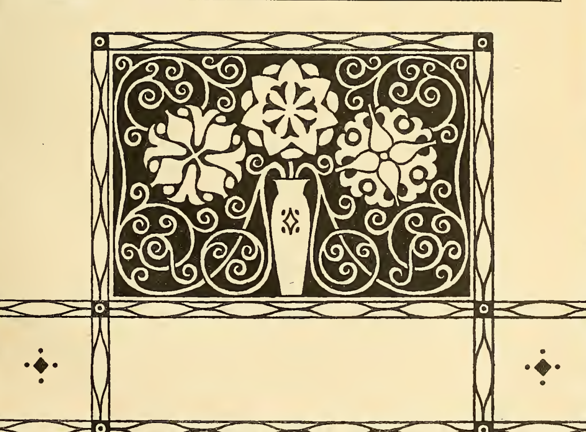
1906

Juli	August	September	Oktober	November	Dezember
1 S 3. S. n. Tr.	1 M Pet. K.	1 S Aegidius	1 M Remigius	1 D Allerh.	1 S Longin.
2 M Mar. Hms.	2 D Gustav	2 S 12. S. n. Tr.	2 D Leodeg.	2 F All. Seel.	2 S 1. Advent
3 D Cornelius	3 F August	3 M Ernest.	3 M Jairus	3 S Gottlieb	3 M Kassian.
4 M Ulrich	4 S Domin.	4 D Moses	4 D Franz	4 S 21. S. n. Tr.	4 D Barbara
5 D Charlotte	5 S 8. S. n. Tr.	5 M Herkules	5 F Placidus	5 M Blandine	5 M Abigail
6 F Esajas	6 M Chr. Verk.	6 D Magnus	6 S Fides	6 D Leonhard	6 D Nikolaus
7 S Willibald	7 D Albrecht	7 F Regine	7 S 17. S. n. Tr.	7 M Erdmann	7 F † Agathon
8 S 4. S. n. Tr.	8 M Cyriakus	8 S Mar. Geb.	8 M Pelagius	8 D 4 Gekr.	8 S Mar. Epf.
9 M Cyrill	9 D Erich	9 S 13. S. n. Tr.	9 D Dionysius	9 F †Theod.	9 S 2. Advent
10 D Jakobine	10 F Lorenz	10 M Jodok.	10 M Gideon	10 S Probus	10 M Judith
11 M Pius	11 S Hermann	11 D Protus	11 D Burkhard	11 S 22. S. n. Tr.	11 D Adolf
12 D Heinrich	12 S 9. S. n. Tr.	12 M Syrus	12 F † Maximil.	12 M Jonas	12 M Epimach.
13 F Margar.	13 M Hippolyt.	13 D Amatus	13 S Kolom.	13 D Briccius	13 D Luc. u. Ot.
14 S Bonaven.	14 D Eusebius	14 F † Krzerh.	14 S 18. S. n. Tr.	14 M Friedrich	14 F Nikasius
15 S 5. S. n. Tr.	15 M Mar. H.	15 S Nikom.	15 M Hedwig	15 D Leopold	15 S Ignatius
16 M Ruth	16 D Isaak	16 S 14. S. n. Tr.	16 D Gallus	16 F Ottmar	16 S 3. Advent
17 D Alexius	17 F † Auguste	17 M Lambert	17 M Florentin	17 S Hugo	17 M Lazarus
18 M Alfred	18 S Agapit.	18 D Titus	18 D Lukas	18 S 23. S. n. Tr.	18 D Wunibald
19 D Ruffinus	19 S 10. S. n. Tr.	19 M Mikleta	19 F Ferdinand	19 M Elisabeth	19 M Abraham
20 F † Elias	20 M Bernh.	20 D Friederik.	20 S Wendelin	20 D Amos	20 D Ammon
21 S Praxed.	21 D Hartwig	21 F Matthäus	21 S 19. S. n. Tr.	21 M Mar. Opf.	21 F Thomas
22 S 6. S. n. Tr.	22 M Symphor.	22 S Moritz	22 M Kordula	22 D Cäcilie	22 S Beate
23 M Apollin.	23 D Zachäus	23 S 15. S. n. Tr.	23 D Severin	23 F Klem.	23 S 4. Advent
24 D Christine	24 F Bartholo.	24 M Joh. E.	24 M Salome	24 S Chrysog.	24 M Ad. u. Eva
25 M Jakobus	25 S Ludwig	25 D Kleoph.	25 D Wilhelm.	25 S 24. S. n. Tr.	25 D Christfest
26 D Anna	26 S 11. S. n. Tr.	26 M Cyprian.	26 F Amandus	26 M Konrad	26 M Stephanus
27 F Martha	27 M Gebh.	27 D Kos. u. Da.	27 S Sabina	27 D Albertine	27 D Joh., Ev.
28 S Pantal.	28 D Augustin.	28 F Wenzel	28 S 20. S. n. Tr.	28 M Günther	28 F Un. Kindl.
29 S 7. S. n. Tr.	29 M Joh. Ent.	29 S Michael	29 M Narcissus	29 D Noah	29 S Jonathan
30 M Abdon	30 D Rebekka	30 S 16. S. n. Tr.	30 D Hartmann	30 F Andreas	30 S S. n. W.
31 D Thrasyb.	31 F Paulinus		31 M Wolfgang		31 M Sylvester



1907

Januar	Februar	März	April	Mai	Juni
1 D Neujahr	1 F Brigitte	1 F Albinus	1 M Ostermtg.	1 M Ph. u. J.	1 S Nikodem.
2 M Abel, S.	2 S † Mar. Rein.	2 S † Luise	2 D Theod.	2 D Sigmund	2 S 1. S. n. Tr.
3 D Enoch	3 S Sexag.	3 S Oculi	3 M Darius	3 F Kreuzerf.	3 M Erasmus
4 F Isabella	4 M Veron.	4 M Adrian	4 D Ambros.	4 S Florian	4 D Karpasius
5 S † Simeon	5 D Agathe	5 D Friedrich	5 F Maxim.	5 S Rogate	5 M Bonifac.
6 S Hl. 3 Kön.	6 M Dorothea	6 M Fridol.	6 S Irenäus	6 M Dietrich	6 D Benign.
7 M Raimund	7 D Richard	7 D Eberhard.	7 S Quasimod.	7 D Gottfried	7 F Lukretia
8 D Erhard	8 F Salomon	8 F Philemon	8 M Apollo	8 M Stanisl.	8 S Medardus
9 M Martialis	9 S Apoll.	9 S 40 Ritter	9 D Bogisl.	9 D Himmelf.	9 S 2. S. n. Tr.
10 D Paul, E.	10 S Estomihi	10 S Lätare	10 M Daniel	10 F Gordian	10 M Onoph.
11 F Mathilde	11 M Euphros.	11 M Rosine	11 D Julius	11 S Mamertus	11 D Barnabas
12 S Reinhold	12 D Fastn.	12 D Gregor	12 F Eustorg.	12 S Exaudi	12 M Basilides
13 S 2 Epiphan.	13 M Ascherm.	13 M Ernst	13 S Hermen.	13 M Servaz	13 D Tobias
14 M Felix	14 D Valentin	14 D Zacharias	14 S Misericor.	14 D Christian	14 F Helisäus
15 D Maurus	15 F Faustin	15 F Christoph	15 M Olymp.	15 M Sophie	15 S Veit
16 M Marcellus	16 S Juliane	16 S Henriette	16 D Aaron	16 D Peregrin.	16 S 3. S. n. Tr.
17 D Anton	17 S Invocavit	17 S Judica	17 M Rudolf	17 F Torpetus	17 M Volkm.
18 F Priska	18 M Konkord.	18 M Anselm	18 D Valerian	18 S Liber.	18 D Arnolf
19 S Sara	19 D Susanne	19 D Joseph	19 F Werner	19 S Pfingsten	19 M Gervasius
20 S 3 Epiphan.	20 M Euchar.	20 M Hubert	20 S Sulpicius	20 M Pfingstm.	20 D Silverius
21 M Agnes	21 D Eleonore	21 D Bened.	21 S Jubilate	21 D Prudens	21 F Philipp.
22 D Vincenz	22 F Petri St.	22 F Kasimir	22 M Soter	22 M Helene	22 S † Achat.
23 M Emerent.	23 S Serenus	23 S Eberhard	23 D Georg	23 D Desid.	23 S 4. S. n. Tr.
24 D Timoth.	24 S Reminisc.	24 S Palmsonn.	24 M Albert	24 F Esther	24 M Joh. Täuf.
25 F Pauli Bek.	25 M Konstant.	25 M Mar. Verk.	25 D Markus	25 S † Urban	25 D Elogius
26 S Polykarp	26 D Nestor	26 D Emanuel	26 F Kletus	26 S Trinitatis	26 M Jeremias
27 S Septuages.	27 M Justus	27 M Robert	27 S † Anast.	27 M Lucian	27 D 7 Schläfer
28 M Karl	28 D Viktor	28 D Gründonn.	28 S Cantate	28 D Wilhelm	28 F Leo, Jos.
29 D Valerian		29 F Karfreitag	29 M Sibylle	29 M Fronleich.	29 S Pet. u. P.
30 M Adelgde.		30 S † Guido	30 D Eutropius	30 D Wigand	30 S 5. S. n. Tr.
31 D Virgilius		31 S Osterf.		31 F Petron.	



1907

Juli	August	September	Oktober	November	Dezember
1 M Theobald	1 D Pet. K.	1 S **14. S. n. Tr.**	1 D Remigius	1 F Allerh.	1 S **1. Advent**
2 D Mar. Hms.	2 F Gustav	2 M Absalom	2 M Leodeg.	2 S All. Seel.	2 M Kandidus
3 M Cornelius	3 S August	3 D Ernest.	3 D Jairus	3 S **23. S. n. Tr.**	3 D Kassian.
4 D Ulrich	4 S **10. S. n. Tr.**	4 M Moses	4 F Franz	4 M Emer.	4 M Barbara
5 F Charlotte	5 M Oswald	5 D Herkules	5 S Placidus	5 D Blandine	5 D Abigail
6 S Esajas	6 D Chr. Verk.	6 F Magnus	6 S **19. S. n. Tr.**	6 M Leonhard	6 F Nikolaus
7 S **8. S. n. Tr.**	7 M Albrecht	7 S Regine	7 M Amalie	7 D Erdmann	7 S † Agathon
8 M Kilian	8 D Cyriakus	8 S **15. S. n. Tr.**	8 D Pelagius	8 F 4 Gekr.	8 S **2. Advent**
9 D Cyrill	9 F Erich	9 M Gorgon.	9 M Dionysius	9 S †Theod.	9 M Joachim
10 M Jakobine	10 S Lorenz	10 D Jodok.	10 D Gideon	10 S **24. S. n. Tr.**	10 D Judith
11 D Pius	11 S **11. S. n. Tr.**	11 M Protus	11 F Burkhard	11 M Martin	11 M Adolf
12 F Heinrich	12 M Klara	12 D Syrus	12 S † Maximil.	12 D Jonas	12 D Epimach.
13 S Margar.	13 D Hippolyt.	13 F Amatus	13 S **20. S. n. Tr.**	13 M Briccius	13 F Luc. u. Ot.
14 S **7. S. n. Tr.**	14 M Eusebius	14 S † Krzerh.	14 M Kalixtus	14 D Friedrich	14 S Nikasius
15 M Ap. Teilg.	15 D Mar. H.	15 S **16. S. n. Tr.**	15 D Hedwig	15 F Leopold	15 S **3. Advent**
16 D Ruth	16 F Isaak	16 M Euph.	16 M Gallus	16 S Ottmar	16 M Ananias
17 M Alexius	17 S † Auguste	17 D Lambert	17 D Florentin	17 S **25. S. n. Tr.**	17 D Lazarus
18 D Alfred	18 S **12. S. n. Tr.**	18 M Titus	18 F Lukas	18 M Otto	18 M Wunibald
19 F Ruffinus	19 M Sebaldus	19 D Mikleta	19 S Ferdinand	19 D Elisabeth	19 D Abraham
20 S † Elias	20 D Bernh.	20 F Friederik.	20 S **21. S. n. Tr.**	20 M Amos	20 F Ammon
21 S **8. S. n. Tr.**	21 M Hartwig	21 S Matthäus	21 M Ursula	21 D Mar. Opf.	21 S Thomas
22 M Mar. Mag.	22 D Symphor.	22 S **17. S. n. Tr.**	22 D Kordula	22 F Cäcilie	22 S **4. Advent**
23 D Apollin.	23 F Zachäus	23 M Thekla	23 M Severin	23 S Klem.	23 M Ad. u. Eva
24 M Christine	24 S Bartholo.	24 D Joh. E.	24 D Salome	24 S **26. S. n. Tr.**	24 D Dagobert
25 D Jakobus	25 S **13. S. n. Tr.**	25 M Kleoph.	25 F Wilhelm.	25 M Katharina	25 M Christfest
26 F Anna	26 M Samuel	26 D Cyprian.	26 S Amandus	26 D Konrad	26 D Stephanus
27 S Martha	27 D Gebh.	27 F Kos. u. Da.	27 S **22. S. n. Tr.**	27 M Albertine	27 F Joh., Ev.
28 S **9. S. n. Tr.**	28 M Augustin.	28 S Wenzel	28 M Sim. Jud.	28 D Günther	28 S Un. Kindl.
29 M Beatrix	29 D Joh. Ent.	29 S **18. S. n. Tr.**	29 D Narcissus	29 F Noah	29 S S. n. W.
30 D Abdon	30 F Rebekka	30 M Hieronym.	30 M Hartmann	30 S Andreas	30 M David
31 M Thrasyb.	31 S Paulinus		31 D Wolfgang		31 D Sylvester



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,525, B. 0,445

Saskia van Uijlenburgh
1633



Die Sonne sank. In Glanz getaucht
Das Himmelsfeld. Der Tag verhaucht.
Mit goldigbraunen Dämmerungen
Hält Schleierdunst die Stadt umschlungen,
Zu meinem Erkerfenster herein
Quillt glutgesättigter Abendschein.
Da blickt von dunkelroter Wand,
Aus Mattgoldrahmen, altwohlbekannt,
Mit Lockenhaupt und Federbarette,
Um den Kragen die kostbare Kette,
Er, der sich selber zum Edeln erhoben,
Den Schnurrbart rauh gekräuselt nach oben,
Recht zwischen Lichter- und Schattenfliehn
Auf mich hernieder, Rembrandt van Rhyn.
Wie gab der kern-lebendige Blick
Mir oft schon Mut in schwankem Geschick,
Fest dreinzuschaun und standzuhalten
Dem Schleichgewimmel, den Schreckgewalten,
Die einem freigebornen Poeten
Am liebsten mit Schlingen den Hals umdrehten!
In Meister Rembrandts Augen schaun,
Das stärkt das Herz, schafft Selbstvertraun,
Läßt einen Künstler auf dieser Erden
An seiner Sendung nicht irre werden;
Wenn schlimme Zagheit ihn niederschlug,
Hebt ihn des Ahnherrn kraftvoller Zug . . .
So will ich denn mit Liebessinn
Bekennen freudigsten Gewinn,
Den ich aus deiner Kunst und Art
Mir zog, gar herrlich offenbart,
Der du wie hinter Vorhangs Hülle,
Die vom Geheimnis leise fällt,
Heraushebst der Gestalten Fülle,
Dein wahrheitmächtiges Bild der Welt.
Erschauet hast du sie, durchschaut,
Das Heilige wird nahvertraut,
Das Nahvertraute heilig schier:
Drum schufst du Gott und Mensch und Tier,
Faust, Jesus, Lazarus, das Schwein,
Den Cherub und das Krüppelbein.
Nichts war dir Reichen so gering,
Das heimlich nicht zu glühn anfing
In einem stillen, warmen Glanz —
Dein Blick erwählt's, dein Griffel bannt's,
Und deiner Farbentöne Grund
Tut deinen innigen Tiefsinn kund.
Den Bettler seh' ich, den Bauernschelm,
Deinen Bruder mit dem güldenen Helm —
Herrgott, ist das ein Kopf! Drin haben
Sich Kampf und Sturmgang eingegraben,

Herber Wille, männlicher Schmerz,
Geschlossen Visier, Blick Harnisch von Erz.
Seh' mit bewunderndem Behagen
Jesus die Krämer zum Tempel 'rausjagen:
Hei, wie das wirbelt, stürzt und rollt,
Aus den Geldsäcken saust das Gold,
Holterdipolter gefegt von den Tischen,
Wütend möchten die Wechsler entwischen,
Rasende Hämmel rennen dazwischen —
Und der Heiland in erhabenem Zorn
Schwingt seine Geißel, sprengt sie nach vorn,
Und ein heiliges Flammen weht
Um die Faust des Erlösers. Seht,
Wie ihn der schmutzige Köter umbellt,
Und er reinigt doch Tempel und Welt! —
O Meister Rembrandt, mit welcher Klarheit
Schiedest die Lüge du von der Wahrheit:
Denk' ich an Joseph und Potiphar,
Joseph, in kindlicher Unschuld starr,
Sieht und hört das durchtriebene Weib,
Das ihn doch lockte mit lüsternem Leib,
Wie sie mit abgefeimtem Lug
Ihn noch verleumdet beim Manne! — Der Zug
Falscher, schamloser Hinterlist —
Keiner je die Gebärde vergißt . . .
Ja, die Menschen, die der geschaffen,
Die Gesichter! Mit Wehr und Waffen
Steht der „Bürgerfähnrich“ stolz und kühn,
Mit weißseidener Fahne. Seine Augen sprühn,
Jede Linie Triumph und Viktoria!
Siehst du näher hin, ist er's selber ja,
Er, Meister Rembrandt, der immer neue,
Doch immer sich selbst im Grunde getreue,
Der seines Wesens gewaltigen Fluß
Im steten Wandel festhalten muß.
Heut ernst, versonnen, gedankenvoll,
Jetzt wie voll weltverachtendem Groll,
Nun wieder verwegen, draufgängerisch toll:
Ein Mensch, ein Künstler jeder Zoll!
Doch wie ich dich in Dresden gefunden,
Des Bildes Anblick läßt mich gesunden,
Wenn mal der dumme Satan mich packt,
Mit Grillen und Trübsal mich schabernackt.
Das bist du mit deinem festlichen Weib,
Du liebender, lachender Schöpfer der Lust,
Du wiegst auf den Knien sie, umfaßt ihren Leib,
In der Rechten das perlende Weinglas — nun bleib
Uns der Knauser gestohlen, der dürftige Knecht,
Der Lebende jauchze dem Lebenden Recht,
Und Rembrandt, der Sieger, soll leben!

BERLIN 1906 KARL HENCKELL



Innsbruck, Ferdinandeum — Auf Holz, H. 0,215, B. 0,17

Bildnis von Rembrandts Vater
1630



Berlin, James Simon

Auf Holz, H. 0,42, B. 0,355

Bildnis eines jungen Mädchens
Um 1630

REMBRANDT VON RICHARD MUTHER*

Ein Bild von Rembrandt in der Dresdner Galerie stellt Simson dar, wie er den Philistern Rätsel aufgibt, und Rembrandts ganzes Schaffen, den Philistern seiner Zeit ein Rätsel, ist rätselhaft bis zum heutigen Tag geblieben. Man hat ihn den Meister des Helldunkels genannt, was nichtssagend ist, da viele andre, schon Correggio, sich äußerlich die gleichen Probleme stellten. Man hat ihn als Schöpfer der religiösen Kunst des Germanentums gepriesen, was ebenso nichtssagend ist, da Dürer auf diesen Ruhm das nämliche Anrecht hat. Alle Hilfsmittel der Wissenschaft sind in Bewegung gesetzt, er läßt sich nicht packen, nicht deuten. Wie kein andrer Mensch den Vornamen Rembrandt trug, ist er auch als Künstler etwas Einziges, spottet jeder geschichtlichen Analyse, bleibt, der er war, eine rätselhafte, unfaßbare Hamletnatur — Rembrandt. Der Klarheit und dem Ebenmaß hellenischen Geistes, der die Renaissance beherrschte, tritt mit Rembrandt das Dunkel der Empfindung gegenüber. Er verhält sich zu den Renaissancemeistern wie Ossian zu Homer, steht neben den Olympiern als Nibelunge, als Held aus dem Nebelland.

Vielleicht ist es überhaupt nur möglich, Rembrandt näherzukommen, wenn man sich entschließt, seine Bilder gar nicht als Bilder, sondern nur als seelische Dokumente aufzufassen. Denn das ist das Eigenartige an ihm. So bedeutend die „Anatomie", die „Nachtwache" und die „Staalmeesters" sind — die paar Bestellungen, die ihm zugingen, haben ihn nicht zum Rembrandt gemacht. Rembrandt ist er nur, wo er außerhalb des Publikums steht. Und das gilt für die Mehrzahl seiner Werke. Er als erster war Künstler in modernem Sinn, erledigte keine Aufträge, sondern schuf seine eignen Gedanken. Nur was sein Innerstes bewegte, brachte er gestaltend vors Auge. Er scheint gar nicht daran zu denken, daß man ihm zuhört, er spricht nur mit sich selbst. Es liegt ihm nicht daran, von andern verstanden zu werden, er gibt seine Empfindungen und Stimmungen wieder. Kein Maler redet, sondern ein Mensch. Man kann, was er schuf und wie er es schuf, nur verstehen, wenn man seine Werke als Kommentar seines Lebens betrachtet.

In der alten Universitätsstadt Leiden, wo Bogermann gerade sein großes Werk der Bibelübersetzung begann, ist er 1606 geboren. Sein Vater ist Müller, seine Mutter eine Bäckerstochter. Er ist das fünfte von sechs Kindern. In ernster, religiös gläubiger Atmosphäre wächst er auf. Seine Mutter namentlich muß eine biedere, fromme Frau, eine Art biblischer Patriarchin gewesen sein. In zahlreichen Bildern, die ihr Sohn von ihr malte, hat sie die Bibel, ihr Lieblingsbuch, auf dem Schoß. Man stellt sich gern vor, wie der Knabe, zu Füßen der Mutter sitzend, den alten Legenden lauscht. Man stellt ihn sich vor, wie er einsam im freien Felde umherschweift. Denn sein väterliches Haus lag am Ende der Stadt, gerade an der Stelle, wo sich die beiden Arme des Rheins vereinen, und noch weiter draußen lag die Windmühle. Stundenlang mag er hinausgewandert sein, den Rhein entlang; sah die Schiffe mit ihren farbigen Segeln, die Dünen in ihrem melancholischen Braun, die fetten grünen Weideplätze, wo in philosophischer Ruhe die Rinder lagern; betrachtete das graue Meer mit seinem unermeßlichen Horizont, den Himmel mit dem ewig wechselnden Zug der Wolken. Eine Ahnung der Unendlichkeit des Alls ging ihm auf.

Erst weiß er nicht, was er werden soll, und läßt sich als Student an der Universität einschreiben. Dann geht er zu Swanenburch, hierauf nach Amsterdam zu Lastmann. Doch schon nach sechs Monaten ist er im Elternhaus zurück und beginnt mit der Malerei ganz von vorn. Seine

* Aus Muther, Geschichte der Malerei. Sammlung Goeschen Nr. 107—111. 5 Bände, gebunden à 80 Pfg. Leipzig, G. J. Goeschensche Verlagshandlung.

ersten Bilder sind nur deshalb anziehend, weil sie die technischen Fortschritte eines großen Meisters verfolgen lassen. Sorgsam stellt er sich Modell. Rings ordnet er den Besitzstand seines Ateliers, schweinslederne Folianten und damaszierte Messer, Rüstungsstücke und Schwerter zu ganzen Stilleben an. In der Beleuchtung verfolgt er die Probleme, die seit Honthorst in der holländischen Malerei beliebt waren. Sowohl in dem Stuttgarter wie in dem Nürnberger Bild, das einen alten Apostel, wohl Paulus, im Gefängnis darstellt, fällt das Sonnenlicht auf einen Greisenkopf. In dem „Geldwechsler“ der Berliner Galerie versucht er ein Nachtstück. Ein alter jüdischer Bankier prüft, wie auf den Wechslerbildern des Quentin Massys, bei Kerzenlicht eine Münze. Der Gedanke von der Vergänglichkeit des Irdischen und der Freude am Irdischen liegt wohl den Bildern zugrunde. Wenn die Berufsmodelle fehlten, mußten seine Angehörigen aushelfen, die er auch mit den Versatzstücken seines Ateliers drapiert. Sein Vater, der brave Müller, trägt auf dem Amsterdamer Bild einen eisernen Harnisch, dazu ein Barett mit hoher Feder, und hat den Schnurrbart martialisch in die Höhe gedreht. Es war die Zeit, als ganz Holland im Zeichen des Kriegshandwerks stand. So erklärt sich diese Vorliebe für militärische Allüren.

Gleichzeitig macht er sich mit der Technik der Radierung vertraut. Gerade damals, zur Zeit des großen Krieges, trieben Bettler aus ganz Europa sich in den holländischen Straßen umher. Rembrandt zeichnete, was er sah: Bucklige, Lahme, Blinde, Betrunkene. Und er zeichnete namentlich sich selbst. Nicht nur im verschiedensten Kostüm steht er da. Auch der Ausdruck ist immer ein andrer. Da ist er nachdenklich, dort rollt er die Augen, da fährt er entsetzt zurück, da lacht er breit, dort sind seine Lippen von Schmerz verzerrt. Es ist, als hätte er seine eigne Persönlichkeit gesucht, die ihm selber ein Rätsel war. Und so verschieden er in seinen Selbstporträts ist, so verschieden ist er als Künstler.

Mit einer heiligen Familie und einer Darstellung im Tempel schließt er 1631 seine Leidener Tätigkeit ab. In dem Münchner Bild hat er zum erstenmal sich an lebensgroße Figuren gewagt. Ein Vorgang aus der heiligen Geschichte ist im Sinne Honthorsts in ein holländisches Bürgerhaus verlegt. Schreinergerät hängt an der Wand. Mann und Frau tragen die Werktagskleidung von 1630. Auf dem Haager Bild dehnt eine weite, große Kirche sich aus. Nachdem er vorher Menschen in enger Zelle gemalt, ist es jetzt, als sei das Vaterhaus ihm zu eng geworden und als tue sich das Universum vor ihm auf. Zugleich kämpft zum erstenmal das Licht mit dem Schatten, als hätte er eine Vorahnung gehabt, daß auch sein Leben zu einem Kampf von Licht und Schatten sich gestalten werde. Die Hand in die Seite gestemmt, kühn wie ein Eroberer, steht er auf dem Selbstporträt von 1631 da. Die Radierung mit dem Schiff (B. 111) könnte, obwohl sie ein Buchtitel war, die Abrechnung zwischen Vergangenheit und Zukunft bedeuten. Einen Januskopf sieht man; ein nacktes Weib bildet den Mast. So segelt er, von lockenden Phantomen umgaukelt, in das Meer des Lebens hinaus.

Das Weib steht für ihn, als er nach Amsterdam gekommen, zunächst im Mittelpunkt aller Gedanken. Mit der Freude des Studenten, der aus der Gebundenheit des Vaterhauses in eine fremde Universitätsstadt kommt, gibt er den neuen Eindrücken sich hin. Eine ganze Reihe weiblicher Aktstudien entstehen, zum Teil Blätter von so hahnebüchener Sinnlichkeit, daß sie in den Kupferstichkabinetten als „Secreta“ bewahrt werden. Aber bald auch die Blätter wie: „le lit français“, aus denen solcher Degout am Geschlechtlichen spricht. Immer bekämpfen sich in Rembrandt diese beiden Naturen: die Begierde des Sinnenmenschen, der in die Welt sich stürzt, und der Ekel des Träumers, der das, was er sucht, draußen doch nicht findet.

Sonst bemüht er sich, die Porträtaufträge, die ihm zugehen, sachlich und ernst zu

erledigen. Hatte er früher seine Angehörigen in Harnisch, Helm und exotische Stoffe gekleidet, so hält er sich jetzt streng an das holländische Kostüm. Wie bei de Keyser ist es in seinem monotonen Ernst, seinen dunkeln Farben, seinem symmetrischen Schnitt mit nüchterner Genauigkeit wiedergegeben. Höchstens dadurch, daß er Handlung in die Bildnisse bringt, weicht er — wie in dem Porträt des Schiffsbaumeisters, dem seine Frau einen Brief überbringt — zuweilen vom Herkömmlichen ab. Dadurch allein unterscheidet sich auch sein erstes Gruppenbild, die „Anatomie des Dr. Tulp", von den älteren Werken. Noch Mierevelt und de Keyser hatten in ihren Chirurgenbildern nicht daran gedacht, die Szene einheitlich zu beleben, sondern fügten sich dem Wunsche der Besteller, die das Hauptgewicht auf die Aehnlichkeit des Einzelporträts legten. Keiner sieht auf den Professor oder auf den Leichnam, sondern alle sind mit sich und dem Betrachter beschäftigt. Für Rembrandt ist der einzelne nur der Teil eines Kunstwerks. Alle sind bei der Sache. Der hell beleuchtete Kadaver bildet den Mittelpunkt. Tulp demonstriert, und die andern Chirurgen folgen aufmerksam dem Vortrag des Professors.

Seiner Vorliebe für bunte Phantasiekostüme konnte er nur noch in Selbstbildnissen nachgeben. Da trägt er eine federgarnierte Sturmhaube, dort schwarzes Samtbarett und kühn emporgestrichenen Schnurrbart, dort roten Samtmantel mit Harnisch und goldener Kette. Als Dürer das Madrider Selbstbildnis mit dem bunten Wams und dem Federbarett malte, war er Brautwerber. Rembrandt war es 1632 gleichfalls. Auf einem Porträt der Sammlung Haro begegnet zum erstenmal ein jugendlicher Frauenkopf mit feinem, zartem Teint, blauen Augen und hellblondem Haar. Saskia van Uijlenburgh hält in Rembrandts Oeuvre ihren Einzug. Ihr Vetter, der Kunsthändler Hendrik van Uijlenburgh, hatte bei Rembrandt das Porträt seiner Cousine bestellt. Sie sahen und liebten sich. Auch nach der Erledigung des Porträtauftrags kam sie ins Atelier, und die nächsten Bildnisse, in Stockholm und der Galerie Liechtenstein, sind keine Aufträge mehr. An die Stelle der holländischen Tracht ist ein prunkvolles Phantasiekostüm getreten. Auf dem einen Bild trägt sie den roten, goldgestickten Samtmantel, den Rembrandt aus Leiden mitgebracht. Auf dem andern malt er sie, wie ihre Gardedame ihr das lange goldblonde Haar frisiert. Auf dem Brustbild der Dresdner Galerie lacht sie unter rotsamtenem Hut hervor. Das der Kasseler Galerie zeigt die feinen Linien des Profils. Auf einem der Petersburger Eremitage ist sie als Judenbraut kostümiert, den Schäferstab in der Hand, mit Perlen und Blumen geschmückt.

Ueberhaupt stehen alle Bilder jener Jahre im Zusammenhang mit Rembrandts Verlobung. Das plötzliche, scheinbar unlogische Auftauchen ganz entlegener Stoffe erklärt sich nur daraus, daß Rembrandts sämtliche Werke persönliche Stimmungen symbolisieren. Es war so seltsam, daß er, der Müllerssohn aus Leiden, diese vornehme Patriziertochter fast gegen den Willen ihrer Verwandten gewann. Darum malt er sich als Fürsten der Unterwelt, der die Proserpina entführt. Es war so seltsam, daß dieses zarte Püppchen ihn, den plumpen, vierschrötigen Riesen, liebte. Darum taucht die Gestalt Simsons in seinem Geiste auf. Als der Vormund Saskias gegen das Verlöbnis ist, erinnert sich Rembrandt der Szene der Bibel, wie Simson zu seinem Weibe gehen will und das Haus verschlossen findet. „Ich glaubte, du wärest ihr gram geworden, und habe sie einem andern gegeben," ruft der Alte herunter. Rembrandt, als Simson, droht mit geballter Faust. Als endlich im Juni 1634 die Hochzeit gefeiert ist, entsteht das Bild „Simsons Hochzeit": Saskia, fein und still wie eine Prinzessin im Kreise ihrer Verwandten sitzend; er selbst ein derber Prolet, der durch seine tollen Späße die vornehme Gesellschaft mehr erschreckt als erheitert.

Nachdem er so lange dem Geschmack

des Publikums gefolgt, macht es ihm jetzt Spaß, den Bourgeois zu brüskieren. Der ganzen Welt gegenüber fühlt er sich als Simson, der den Tempel der Philister zertrümmert. In Saus und Braus verlaufen die ersten Jahre seiner Ehe. Umgeben von berechnenden Geschäftsleuten, die sich so fest an den Geldkasten klammern, posiert er den Künstler, der mit vollen Händen das Geld hinauswirft. Umgeben von korrekten Spießbürgern, kehrt er den forschen Landsknecht heraus, der durch seine Kavaliersmanieren erschreckt. Orientalische Waffen, alte Stoffe, blitzende Geschmeide kauft er zusammen. Sein Haus wird eine Sehenswürdigkeit Amsterdams. Wie eine Märchenfürstin, mit Gold und Diamanten bedeckt, geht Saskia einher, so daß die Verwandten bedächtig den Kopf schütteln. Auf einem Bilde des Buckingham Palace hat er sie gemalt, wie sie vor dem Spiegel funkelnde Ohrringe prüft, während er das Kollier ihr umlegt. Auf dem Bild der Dresdner Galerie sitzt er als Kavalier an der Tafel, den Degen an der Seite, ein Samtbarett mit wallenden Straußenfedern auf dem Kopf. Wie ein Riese, der mit einem Püppchen spielt, hat er Saskia auf dem Schoß und erhebt grinsend das Sektglas. Unbefangene Lustigkeit ist das nicht. Es ist Simson, der den Philistern den Fehdehandschuh hinwirft, ein Kraftmensch, der seine gewaltigen Glieder reckt, bereit zum Kampf mit allen bestehenden Anschauungen.

Er hat sich am Schlusse seines Lebens einmal dargestellt, wie er eine antike Büste angrinst. Eine ähnliche Empfindung mag er gehabt haben, als er „Ganymed“ malte, jene lustige Farce, die die gebildeten Holländer ebenso entsetzt haben mag wie die gebildeten Deutschen Böcklins „Bad der Susanna“. Rembrandt macht damals seine künstlerischen Flegeljahre durch. Man braucht gar nicht anzunehmen, daß er Rubens hätte nachahmen wollen. Die ersten Jahre nach seiner Verheiratung bedeuten die Zeit, wo er als Mensch wie als Künstler sich austobt. So erklärt sich die derbe Kraftmeierei, das wilde Ungestüm seiner Werke. Der Zyklus der Passion Christi, den er 1633 für den Statthalter Friedrich Heinrich begann — also ein Auftrag, der als psychologisches Dokument nicht gelten darf —, ist das hauptsächlichste Dokument dieses Rembrandtstils. Arme gestikulieren, Gesichter verzerren sich, in barockem Schwung bauschen sich die Gewänder. Selbst als Kolorist spricht er fortissimo. Nicht blendend genug kann er den Glanz des Himmels, nicht wild genug das Toben der Elemente schildern.

Erst allmählich wurde er stiller, ernster. Die Welt, die er hatte brüskieren wollen, wird ihm gleichgültig. Nicht nur Sonnenschein, auch Trübes hatte seine Ehe gebracht. 1635, als Saskia sich Mutter fühlte, hatte er die jubelnde, lichtdurchflutete Radierung der Verkündigung an die Hirten gezeichnet. Nun, da sein erstes Kind starb, begann er das Bild des Abraham, der den Isaak opfern muß. Sein Heim, in der Breestraat, mitten im Judenviertel, gelegen, ist seine Welt geworden. Der phantastische Orient, die große alte Kultur, die die Juden aus dem maurischen Mittelalter in das prosaische Holland herübergetragen, zog ihn an. Unter seinen Fenstern bewegten sich die malerischen Gestalten des Ghetto: graubärtige Männer mit hohem Turban, verschleierte Frauen, in schillernde Gewebe gehüllt. Mit vielen von ihnen, mit Ephraim Bonus und dem Rabbiner Menasseh ben Israel, ist er befreundet. Der Sohn des jungen Holland, das noch keine Tradition, noch keine künstlerischen Lebensformen hat, fühlt sich hingezogen zu diesen Trägern einer vieltausendjährigen Kultur. Unter seinen Landsleuten steht er vereinsamt: ein Ausländer gleichsam, dessen Sprache man nicht versteht, ein Redner, der tauben Ohren predigt wie der Christus der Bergpredigt, ein Sehender unter Blinden wie Tobias, dem die Gnade des Himmels das Auge öffnete. Unter den Menschen des Ghetto findet er Verständnis für seine einsame Kunst. Auch sein Haus war ein Stück Orient auf abendländischer Erde.

Smyrnateppiche und arabische Rüstungen, Burnusse und Kaftans, Architekturstücke mit polychromen maurischen Säulen füllten das Atelier. Durch Portieren und bunte Glasfenster schuf er sich schummerige Winkel, die ein träumerisches Licht mit geheimnisvollen Harmonien durchtönte. War er vorher ein breiter Bravourmaler, der leidenschaftliche Bewegung, großes Format und grelle Farbenkontraste liebte, so weidet sich jetzt sein Auge an dem milden Glanz von Samt, an der heißen Pracht von Seide, an dem blitzenden Funkeln von Gold und Edelstein. Aus tropisch üppigen Landschaften, aus Kostümen und Menschen baut er Feenarchitekturen von exotischer Märchenpracht auf. Inmitten einer prosaischen Welt schafft er sich seine eigne. Romantiker, träumt er aus dem Grau des Alltags sich in eine ferne Wunderwelt zurück.

Auch die Schönheit des Frauenkörpers erschließt sich ihm in strahlender Herrlichkeit. Hatte er anfangs nur plumpe Modelle zur Verfügung gehabt, so konnte er jetzt das feine Körperchen Saskias feiern. Danae steht unter dem zarten Frauenkörper der Eremitage, der sich auf weißem Lager so graziös, so wollustatmend ausstreckt. Oder er zeigt sie als Susanna in dem Bilde des Haager Museums. Das Licht umleuchtet mit weichem Glanz das Gesichtchen, kost auf den Schultern, spielt auf dem Körper in weißen, goldig flimmernden Reflexen. So wenig wie dort an die Antike hat Rembrandt hier an die Bibel gedacht.

Nüchterne Porträtaufträge zu erledigen, hat er keine Lust mehr, seitdem er die strahlende Wunderwelt des Lichtes entdeckt. Mit einem Perlhuhn in der Hand hat er auf einem Dresdner Bilde sich gemalt. Indem das Licht voll auf das Gefieder fällt, ergibt sich ein Farbenbukett grauer, brauner, gelber und roter Töne, in dem es gleißt und sprüht, glitzert und funkelt. Solche Beleuchtungsstudien, ein Spielplatz für Lichtstrahlen, sind ihm fortan auch die Köpfe der andern. Von zartem goldigen Licht ist die Dame des Buckingham Palace umflossen, die Toilette in ihrer ausgesuchten Eleganz nicht von der Dame, sondern vom Maler bestimmt. Das Porträt des Predigers Ansloo hätte er kaum gemalt, wenn der Kontrast der dunkelroten Tischdecke mit dem hellgrauen Hintergrund und der schwarzen Kleidung nicht so vornehme Farbenharmonien ergeben hätte. Und die berühmte „Nachtwache“ von 1642, der Auszug des Fähnleins des Franz Banning-Cock, ist auch mehr ein Märchenbild als ein Schützenstück. Aus einem dunkeln Hofraum treten die Schützen in blendendes Sonnenlicht hinaus. Wie dieses verschiedene Licht gemalt ist, das da sonnig, dort schummerig die Figuren umfließt, mit welcher Meisterschaft Rembrandt die ganze Skala seiner Farben durchläuft, von lichtestem Gelb durch alle Stufen rotflimmernden Helldunkels bis zu düsterem Schwarz — das ist oft hervorgehoben und gerühmt worden.

Doch man versteht zugleich, daß die Schützen, die ihm den Auftrag erteilt hatten, für das Zunfthaus ihre Porträts zu malen, mit der Art, wie er die Bestellung auffaßte, wenig zufrieden waren. Nicht nur die Anordnung, die er aus malerischen Gründen wählte, ist das Gegenteil von Disziplin. Positiv, nüchtern und klar, wußten die Holländer auch mit „Helldunkel“ nichts anzufangen. An die trockene Sachlichkeit de Keysers gewöhnt, vermißten sie die Aehnlichkeit dieser aus dem Nebel auftauchenden Köpfe. Keine Schützengilde dachte mehr daran, sich an Rembrandt zu wenden. Denn andre Künstler kamen dienstfertiger den Wünschen der Besteller entgegen. Die Allegorie B. 110 bringt vielleicht zum Ausdruck, was Rembrandt selbst über diesen Verlust der Publikumsschätzung dachte. Der Modemaler ist gestürzt. Aber der Künstler Rembrandt steigt auf, kann aller Fesseln ledig das Evangelium einer neuen Kunst künden.

Freilich, nicht nur die Gunst des Publikums verlor er in diesem Jahr, er verlor auch Saskia. Noch kurz vorher hatte sie ihm einen Knaben geschenkt, und Rem-

brandt hatte in jener Zeit des Hoffens die Begegnung der Maria mit Elisabeth und das Opfer Manoahs gemalt: Manoah und sein Weib, wie sie dankbar vor dem Opferfeuer knien, während der Engel, der ihnen die Geburt Simons kündete, sich in die Luft erhebt. Nun war er allein in seinem Haus in der Breestraat, wo alles ihn an die Jahre seines Glückes erinnerte, allein mit dem Kinde, das die Kränkelnde kurz vor ihrem Tode geboren. Auf einer Zeichnung verspottet er sich selbst als Witwer, wie er mit der Milchflasche ein kleines Kind aufpäppelt. Hatten sich schon vorher seine Beziehungen zur Außenwelt gelöst, so wird jetzt seine Kunst ganz die eines einsamen Menschen, der nur noch zum Pinsel greift, um seelisch sich auszusprechen.

Bisher hatte ihm die holländische Natur nichts sagen können. Denn zu den prunkvollen Orientbildern paßte auch als Hintergrund nur jene tropische Märchenpracht, die er auf der Haager Susanna oder auf der Magdalena des Buckingham Palace malte. Selbst der „Sturm" des Braunschweiger Museums, seine erste Landschaft, führt in ein Traumland. Schwarze Wolken überziehen den Himmel, blendendes Licht fällt auf die Mauern einer Stadt und auf Bäume, die im Schauder des Gewitters zittern. Gießbäche rauschen, zerklüftete Felsen ragen empor. Die Verlassenheit, in der er seit dem Tode Saskias lebte, führte ihn in die holländische Natur hinaus, in jenes einsame Gelände, wo die Wäscherinnen arbeiten und die Windmühlen klappern. Und klopfenden Herzens, staunend wie damals, als er in Leiden die Ufer des Rheins entlang wanderte, steht er der großen Allmutter gegenüber, lernt ihren Odem, auch wo er nur leise weht, fühlen. Die einfachsten, ärmlichsten Dinge hält er in seinem Skizzenbuch fest. Bei seinen Spaziergängen durch die Straßen Amsterdams sind es die Kanäle mit ihren Brücken und angrenzenden Häusern. Geht er weiter, so sieht er verfallene Hütten, Heuschober und ländliche Gehöfte. Da fesselt ihn die Silhouette eines Baumes, dort eine Windmühle, die sich auf einsamem Hügel erhebt. Ein Stück Wiese, ein Weg, der sich im Felde verliert, genügt, um ihn anzuziehen. Nicht weit hat er seine Wanderungen ausgedehnt. Die ruhige Umgebung Amsterdams, Sloten, Kronenburg, Zaandam waren seine weitesten Ausflüge. Er hatte nicht nötig, nach Motiven zu suchen, brauchte keine majestätischen Linien. Denn etwas viel Feineres, die Poesie der Ebene, hat sich ihm erschlossen. Man hat vor seinen Radierungen die Empfindung, als ob man einsam und in sich gekehrt über eine große Ebene wandere. So klein die Blätter sind, sie scheinen von der Endlosigkeit des Raumes umflutet. Durch diese Zeichnungen ist Rembrandt, den Jahrhunderten vorauseilend, der Vater der intimen Landschaftsmalerei geworden. In ihnen ist er der größte Raumkünstler aller Zeiten, denn eine einfache suggestive Linie genügt, das Auge die Unendlichkeit durchmessen zu lassen.

In seinen übrigen Werken klingt zunächst die Erinnerung an Saskia aus. Noch lange lebt er mit ihr im Geiste zusammen, und wie er in dem Berliner Porträt sie ein Jahr nach ihrem Tode gemalt hat, sind seine andern Bilder Blätter der Erinnerung, die er dem jung verstorbenen Weibe weiht. Es ist kein Zufall, daß er gerade damals den Tod Marias radierte; kein Zufall, daß er gerade jetzt, wo er selbst kein häusliches Glück mehr hatte, immer wieder die heilige Familie oder Maria mit dem Kinde malte, der die Hirten in scheuer Verehrung nahen. Beim guten Samariter gedachte er der Stunden, als er selbst am Sterbelager Saskias saß. Aber namentlich das Hereinragen des Ueberirdischen in die irdische Welt beschäftigt sein Denken: das Traumleben mit seinen Ahnungen und Visionen, Augen, die sich wieder öffnen, nachdem sie den Tod gesehen, die Geheimnisse aus dem Reich der Schatten, die der wiedererweckte Lazarus, der auferstandene Christus offenbaren können. Er stellt ihn dar, wie



BOSTON PUBLIC LIBRARY

London, Wallace-Museum

Auf Holz, H. 0,275, B. 0,205

Der barmherzige Samariter
Um 1632—1633



Petworth, Lord Leconfield

Auf Leinwand, H. 1,27, B. 1,01

Bildnis einer Dame
Um 1633

er als Geist den Jüngern in Emmaus erscheint, zeigt ihn, wie er den Lazarus aus dem Grabe ruft. Doch nicht nur der große Wundertäter, auch der liebevolle Tröster ist er ihm. Einst hatte er die Bergpredigt gemalt: um den Heiland feilschendes Volk, das nichts von seinen Worten vernimmt; vorn ein Hund, der die Gedanken der Menge symbolisiert. Jetzt drängen sich alle, die mühselig und beladen sind, an ihn, den Gütigen, heran, und er lindert ihre Pein, tröstet sie, belehrt sie, weist auf ein besseres Jenseits sie hin. Kein Heros ist er, sondern der schlichte Zimmermannssohn aus Nazareth, der einfach zu den Einfachen spricht. Gerade weil es sich bei Rembrandt nie um kirchliche Aufträge, nur um „Herzensergießungen" handelte, hat er mehr als alle Kirchenmaler gezeigt, welcher Schatz von Poesie, von Zärtlichkeit, von Innigkeit und Liebe in den alten Legenden schlummert. Der Zweck der katholischen Kirchenmalerei ist das Repräsentierende. Gott muß wie ein König die Gläubigen mit höfischem Prunk, mit blendender Dekoration in seinem Hause empfangen. Dieses pomphaft Agitatorische, wie es bei Rubens herrscht, liegt ihm so fern wie möglich. Er spricht seine Empfindungen aus, erzählt die biblischen Geschichten, wie wir als Kinder sie uns vorstellten, wenn wir zur Weihnachtszeit der Großmutter lauschten. Statt der Bewegung des Rubens herrscht bei ihm die Verhaltenheit, statt der schwülen Ekstase der Spanier die seelenvolle Innigkeit, etwas Trübes, Gedämpftes. Keine Gesten, keine drastische Mimik braucht er und drückt gleichwohl die feinsten Seelenregungen aus. Ist des Rubens Kunst ein Haus mit prunkvoller, farbenglühender Fassade, doch ohne Wohnungen, in die der Menschheit Leid sich flüchtet, so sind Rembrandts Werke der „Trésor des simples". Diesem diskreten Zug seiner Kunst, die nur noch den Flüsterton, nur leise Andeutungen kennt, entspricht die koloristische Haltung. In den älteren Werken, als er der kampflustige Simson war, liebte er scharfe Kontraste von dunkeln Schatten und grellem Licht. In den späteren, die zur Zeit seines kurzen Liebesglückes entstanden, glänzt und strahlt auch die Luft, wie von vergoldetem Staub geschwängert. Jetzt herrschen melancholische, grüngelbe Töne vor, ein weiches Abendlicht, dessen milder Schimmer fein und leise das Dunkel durchzittert.

Freilich, ein Geist wie der Rembrandts ist zu kompliziert, als daß er nach einer einzigen Seite sich hätte äußern können. Verschiedene andre Szenen, die er aus Bibel und Legende herausgreift, zeigen, daß auch das Weib noch, das sinnliche Parfüm des Weibes sein Denken beherrscht. Er malt Vertumnus, der die Pomona betört, malt die Ehebrecherin, der Christus verzeiht, malt ein neues Susannenbild: Susanna nicht mehr allein, sondern im Hintergrund die beiden Alten, die in zitternder Begehrlichkeit das junge Weib belauschen. Wie einst als junger Mensch, arbeitet er nach dem weiblichen Modell. Oft sind es grauenerregende Weiber, und Rembrandt gibt alles Deformierte im Sinne strengen modernen Aktstudiums wieder. Wie damals, als er das französische Bett gezeichnet, ist es jetzt manchmal, als hätte er die Leidenschaft zum Weibe besiegen wollen, indem er die Wirklichkeit in ihrer degoutanten Häßlichkeit darstellte.

Hendrickje Stoffels, damals 23 Jahre alt, die er als Haushälterin zu sich genommen, brachte seinem Empfinden wieder Ruhe. Auf dem Bilde des Louvre von 1652 hat er sie erstmals gemalt, wie Saskia mit Perlen und Geschmeiden geschmückt. Auf dem Bilde der Londoner Nationalgalerie setzt sie, nur mit dem Hemd bekleidet, den Fuß ins Wasser. Die Abendsonne wirft ihre Strahlen auf die Beine, das Hemd und das blonde Haar. Auf dem nächsten Bild ist aus dem Modell die Geliebte geworden. Rembrandt malt sie als moderne Bathseba, wie sie den Brief von Rembrandt-David erhält.

Etwas Beruhigtes geht seitdem durch Rembrandts Werke. Die Melancholie sowohl wie die Begierde nach dem Weib

sind geschwunden. Er war glücklich, hatte seine Häuslichkeit wieder. Eine einfache Frau, voll Güte und Hingebung, war die Gefährtin seines Lebens, führte die Wirtschaft, beschäftigte sich mit Titus, der ein schmucker Junge geworden war. Einem kleinen Prinzen des Nordens, einem träumerischen Hamlet gleicht er auf dem Bilde der Sammlung Kann. Auch ihre Mutter und eine andre Verwandte, einen wilden Gamin vom Lande, hatte Hendrickje ins Haus genommen.

Diese Jahre sind die fruchtbarsten in Rembrandts Leben. Nachdem er selbst wieder ein Heim gefunden, radiert er jene „intimen" Bildnisse, wie das des Jan Six, in denen Mensch und Heim, Figur und Umgebung sich verweben. Namentlich der Seelenfriede, die schweigsame Beschaulichkeit alter Leute zieht ihn an, jene große Gelassenheit, die so still scheint und doch einen Strom von Erinnerungen umschließt. Das Porträt der ehrwürdigen Mutter Hendrickjes mit dem milden sinnenden Blick kommt in Erinnerung. In ihr hat er die abgeklärte, leidenschaftslose Ruhe gemalt, die allmählich der Grundzug seines Wesens geworden. In keinem Phantasiekostüm, sondern im gewöhnlichen Rock, den Hut auf dem Kopf, hat er auf der Radierung von 1650 sich dargestellt, am Fenster, in die Arbeit vertieft. Das ist der Rembrandt, dem Hendrickje einen neuen Sommer bereitet hat und der einen ruhigen, schönen Herbst erwartet. Immer mehr hatte er Gefallen daran gefunden, außerhalb der Gesellschaft zu sein, verließ selten sein Haus, jenes Paradies, das er sich geschaffen und wo er, fern von der Banalität des Alltags, als einsamer Geistesaristokrat dahinlebte.

Die Obrigkeit fand indessen, daß ein solches Leben gegen das Gesetz verstoße. Am 23. Juli 1654 erhielt Hendrickje ein Schreiben des Kirchenrates, der sie vor das Konsistorium entbot, weil sie mit Rembrandt, dem Maler, unzüchtigen Lebenswandel führe. Dreimal wurde sie zitiert und kam nicht. Erst auf die vierte Mahnung „bekannte sie ihre Schuld und ist darüber ernstlich gestraft, zur Bußfertigkeit ermahnt und zum Tisch des Herrn nicht zugelassen". Auch diese Szene, wie Hendrickje von den Nachbarn bei der Obrigkeit verklagt wird, verwandelte sich in Rembrandts Kopf wieder in ein biblisches Bild: wie Joseph bei Potiphar von dessen Frau verklagt wird. Frau Potiphar, die Fama, die in scheinheiliger Entrüstung ihre Anschuldigung vorbringt; Potiphar, der sie mit strenger Amtsmiene anhört, das reformierte Konsistorium; der arme Joseph, der schüchtern und errötend wie ein Mädchen die Augen senkt, die gute Hendrickje.

Das war das Vorspiel des Dramas, das nun folgte. Rembrandt, dem Millionen durch die Hände geflossen, ist plötzlich ohne einen Pfennig, mit Schulden überladen. All sein verdientes und ererbtes Vermögen ist fort. Das Vermögen seines Sohnes Titus, das er als Vormund zu verwalten hatte, ist verschwunden. Dem Titus ein guter Vater zu sein, hatte er der sterbenden Saskia gelobt, und in der Erinnerung an diese Stunde sich als Esau gemalt, wie er den jungen Jakob zärtlich im Arm hält. Jetzt hat er das Recht seines Erstgeborenen vergessen. Die kleine Cornelia, das Töchterchen Hendrickjes, mit ihrem rosigen blonden Kinderkopf hat neuen Sonnenschein in sein Haus gebracht. So malt er sich als Jakob, wie er Ephraim, den Jüngsten, segnet, und Manasseh, den Aelteren, vergißt. — Rembrandt grübelt. Ein alter Mann mit weißem, schon gelichtetem Haar sitzt auf dem Kasseler Geometerbild an seinem mit Papieren bedeckten Tisch, in tiefes Nachdenken versunken. — Er bemüht sich, neue Summen zu erhalten. Doch die Darlehen, die er aufnehmen will, werden ihm verweigert. Er ist selbst für sein Geschick verantwortlich. Das Amsterdamer Publikum, das ihn hat fallen lassen, kann seine Hände in Unschuld waschen. So entsteht das Bild des Pilatus, der in gleichgültiger Gemütsruhe sich die Hände wäscht.

Auf das Drängen seiner Gläubiger wurde am 26. Juli 1656 der Bankrott eröffnet. Er,

der Abscheu vor allen geschäftlichen Dingen hatte, mußte mit Gerichtsvollziehern verhandeln. Aeußerlich scheint ihm alles gleichgültig. Er hat die Ruhe gehabt, die Bildnisse der beiden Männer, die mit der Durchführung des Konkurses beauftragt waren, des Hauswartes der Schuldenkammer, Haaring, und seines Sohnes, des Auktionators, zu radieren. Aber ins gleiche Jahr gehört auch die Radierung der Ausstellung Christi. Als an den Straßenecken die gerichtlichen Affichen hingen, daß die Sammlungen des Malers van Ryn zur Versteigerung kämen, als Schneider und Handschuhmacher in dem stillen Hause der Breestraat erschienen, um die Ausstellung seiner Kunstsammlungen zu besichtigen, wird in Rembrandt das Bild des an den Pranger gestellten Christus lebendig, an den höhnend eine plebejische Menge sich herandrängt. Zur selben Zeit radiert er, wie Stephanus, der Protomartyr, gesteinigt wird: er selbst der erste von all den Großen, die das Bürgertum seitdem steinigte. Rembrandt, der eine neue Religion hatte bringen wollen, ward, während er im Reich seiner Gedanken weilte, von seinem Volke verleugnet. So malt er die Verleugnung des Petrus, malt Moses, der in wildem Zorn die Gesetzestafeln zertrümmert.

Ein reicher Schuhmachermeister kaufte sein Haus. Er selbst führte ein Nomadenleben, dann begann Hendrickje mit Titus einen Kunsthandel, um durch den Verkauf der Radierungen den Lebensunterhalt der Familie zu bestreiten. Auf der Rosengracht, am Ausgang des Judenviertels, wo Rembrandt früher so viel in den Antiquitätenhandlungen geweilt, lag die kleine Wohnung, die sie bezogen und wo er die letzten Werke schuf. Denn obwohl er seiner Habe beraubt ist, obwohl er in einem ärmlichen, kahlen Dachzimmer sitzt und seine Mahlzeit aus Pökelhering, Käse und Brot besteht — Rembrandt ringt weiter. „Ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn,“ lauten die Worte der Bibel, die Jakob spricht, als er mit dem Engel ringt. Mit diesem Bilde der Berliner Galerie hebt die letzte Schaffensperiode Rembrandts an.

Seine Kraft ist ungebrochen. Nur die Stimmung und die Farbe der Bilder ist anders. Nicht mehr die magischen Harmonien malt er, die sein Haus der Breestraat durchfluteten, sondern das kalte, nüchterne Tageslicht, das in kleine Dachzimmer fällt. Nicht mehr Prachtgewänder malt er, sondern Lumpen. Auf düster braune und schwarzgraue Töne ist alles gestimmt. Seine Kunst ist die eines armen Mannes, der das Salomonische „Alles ist eitel“ an sich selbst erfahren. In ordinärem braunen Rock, eine weiße Mütze auf dem Kopf, steht er auf dem Louvrebild von 1660 an der Staffelei, das Gesicht unrasiert, die Haut welk, die Haare grau, aber noch immer Pinsel und Palette in der Hand, malend. Wie ein Franziskaner mag er in seiner braunwollenen Kutte sich vorgekommen sein, und es ist daher kein Zufall, daß eine seiner letzten Radierungen dem heiligen Franziskus, dem Poverello, der auch nichts Eignes hatte, gewidmet ist. Mit diesem braunwollenen Mantel, den er selber trägt, drapiert er seine Modelle. Er zieht ihn der Mutter Hendrickjes an, der armen Alten, die auch viel gelitten hat, noch runzlicher, noch vergrämter geworden ist und die Zeit damit totschlägt, daß sie die Nägel sich schneidet. Er zieht ihn dem Alten an, den er als Matthäus malt, wie er atemlos den Worten des Engels lauscht, und dem müden Pilger, den die Galerie Weber besitzt. Dort ist die Inspiration, die vom Himmel einer Menschenseele zuteil wird, hier die Inbrunst eines Gebetes, das aus der Tiefe der Seele kommt, das Thema. Doch Christus namentlich, der große Dulder, der Gott der „Erniedrigten und Beleidigten“, tritt für ihn, den vom Schicksal Niedergeworfenen, wieder in den Mittelpunkt des Denkens. Er malt das Bild der Sammlung Demidoff, den leidenden, geschlagenen Menschen mit den milden, gütigen Augen, und das Ecce-Homo in Aschaffenburg, jenes phantomartige Bild mit dem Ausdruck übernatürlicher Ruhe.

Auch noch eine Bestellung, obwohl als „Charité“, ging ihm zu. Ein früherer Schüler, der Marinemaler Jan van de Capelle, der als Besitzer einer Färberei mit den Mitgliedern der Tuchmacherzunft bekannt war, verschaffte ihm den Auftrag, die „Staalmeester“ zu malen. Und Rembrandt, der 1642 aus einem trockenen Schützenstück ein Märchenbild gemacht hatte, erledigte diese Aufgabe, ohne an Experimente zu denken, so wie sie gegeben war und wie die Früheren es taten. Aber bei Aufträgen scheint ihn ein Verhängnis zu verfolgen. Wie 1642 nach der Vollendung der „Nachtwache“ Saskia starb, stirbt 1664 nach der Vollendung der „Staalmeesters“ Hendrickje. Als hätte er eine Ahnung gehabt, daß er ganz allein bleiben solle, hatte er schon 1659 die Radierung gezeichnet „Die Jugend durch den Tod überrascht“: eine junge Frau und ein junger Mann, Hendrickje und Titus, denen ein Gerippe mit der Sanduhr in den Weg tritt. Nun, als Hendrickje tot war, ging es auch mit ihm zu Ende. Seine letzten Bildnisse zeigen in entsetzlicher Weise, welche Veränderungen an ihm vorgingen. Das Gesicht ist aufgeschwemmt, marklos, die Backen schwammig, der Ausdruck schmerzverzerrt. Die Stirnbinde, die er unter der Mütze trägt, deutet auf chronischen Kopfschmerz. Die Augen, trüb vom Fusel, scheinen halb erblindet. Weyermann schildert ihn, wie er am Tag schläft und nachts sich in den Schnapskneipen betrinkt. Mit einer Eule, die im Dunkeln haust, vergleicht ihn Cats, und der vornehme Chevalier von Sandrart sieht ihn, wie er stieren Blickes, wankend, im Armenviertel zwischen Trödlerläden herumtrottelt.

Radieren kann er nicht mehr. Dazu reicht sein Auge nicht aus. Aber den Pinsel, wenigstens den Malstock, legt er nicht aus der Hand. Mit dem Messer trägt er die Farben auf, malt Reliefe. So entsteht das Familienbild der Braunschweiger Galerie — wen mag es darstellen? — und das seltsame Werk des Amsterdamer Museums, in dem er, der Einsame, des Boas gedenkt, der noch als Greis ein junges Mädchen heimführte. Das letzte Datum — 1668 — steht auf der „Kreuzigung Christi“ der Darmstädter Galerie. Ein Kriegsknecht legt dem Heiland die Fußschellen an, ein andrer zieht ihn am Seile empor. Es ist vollbracht! — Am 8. Oktober 1669 starb er, nachdem auch Titus vorangegangen. Ein Inventar stellte fest, daß er außer seinem Arbeitsgerät und den wollenen Kleidern nichts hinterlassen hätte. Sein Leben war eine Schicksalstragödie. Man hat sie die Tragödie des ersten modernen Menschen genannt.

REMBRANDT

FINSTER UND WILD BLICKST DU, DU HAST DIE MENSCHEN VERACHTET,
ALLES VERKLÄREND JEDOCH SPRINGT AUS DEM DUNKEL DAS LICHT.

HAST DU DAS GLÜCK JE GEKANNT? — AUF DEINEM DÜSTEREN ANTLITZ
RUHTEN FRÖHLICH UND HELL SASKIAS AUGEN EINMAL.

ADOLF PICHLER

IM SCHATTEN REMBRANDTS VON KARL SCHEFFLER

Wer sich in das Kunstreich Rembrandts begibt, der betritt die Insel, wo Prosperos Zauberstab herrscht. Eine Insel mitten im grenzenlosen, stürmereichen Weltmeer, wo die Schiffbrüchigen des Lebens, friedlos durch ihre Leidenschaften, umherirren, und wo doch alle, Caliban und die Luftgeister, Narren, Schuldbeladene und sehnsüchtige Königskinder, der überlegenen Weisheit gereifter Menschlichkeit untertan sind; wohin das tausendfältige Leben seine Vertreter sendet, unter die Herrschaft eines Königs der Einsamkeit. Eine Legende voller Duft, Schönheit und tiefer Bedeutung, worin doch keine der kausal verketteten Notwendigkeiten des Lebens fehlt. Rohe Wahrheiten, Kontraste, wie sie nur der Wirklichkeiten unerbittliche Logik schafft, eng und hart nebeneinander gestellt, der beizende Gestank moralischer und leiblicher Krankheiten, alle Schwächen des Allzumenschlichen und ein steter Hinweis auf die Bedingtheiten eines Daseins, das dem einen zum kurzen Spiel, dem andern zur langen Marter wird; und zugleich doch eine Märchenstimmung, worin sich die Teile nach geheimen Gesetzen ordnen, so daß wildverschlungene Schicksalswege wie ornamentalische Gebilde erscheinen, eine Atmosphäre der Ewigkeit, unermeßbar wie das Weltmeer, um alle Dinge gebreitet, und einigende Mächte herrschend über Menschen, Geister und Elemente. Das Leben wird ein Traum, aber der Traum auch Leben; und es ist dem anschauenden Geiste, als würde er über den engen Kampfplatz der Interessen, den wir Erde nennen, emporgehoben und vermöchte mit einem einzigen Blick voller Klarheit das Gewimmel zu umfassen, als sähe er darin auch den eignen Körper mit beredter Heftigkeit umherirren. Die Welt verengt sich zum kleinen Kreis, das Leben schrumpft zum Symbol; aber der enge Zirkel umschließt eine Welt, und das Symbol enthält Urkräfte des ewigen Lebenstriebes.

*

Nicht zufällig fällt der vergleichende Sinn auf ein Werk Shakespeares, wenn er sich Rechenschaft über die Kunst Rembrandts zu geben bemüht. Alle Genies der Geschichte bilden ja eine Familie; aber wenn sich zwei der größten von ihnen so besonders nahe stehen wie der englische Dichter und der holländische Maler, so bemächtigt sich der in den Niederungen des Lebens Wohnende gern der gebotenen Vergleichsmöglichkeiten, um das überragend Große nur nachmessen zu können. Dem Deutschen vor allem ist es von Wert, wenn er sich das Wirken des genialen Malers an Beispielen der Poesie oder Musik klarmachen kann. Denn es fehlt ihm zu sehr an unmittelbarer Anschauungskraft für die Malerei, um gleich sicher zu erkennen, wo dort eine Persönlichkeit das mittlere Niveau der schöpferischen Fähigkeit überschreitet, wo aus dem Talent das Genie hervorwächst. Wird der Versuch gemacht, einer neu auftretenden Malerindividualität das Maß frei zu bestimmen, so ist in der Regel ein Irrtum die Folge. Selten ist dagegen solche falsche Einschätzung in der Musik. Eine natürliche, über die ganze Nation verbreitete Anlage, alle Gradwerte des Gefühls in Melodien und Harmonien wiederzuerkennen, sorgt dafür, daß dem großen Geist der kleine nicht lange und nie dauernd vorgezogen wird. In der Poesie aber ist es leichter, für jedermann Unterscheidungen zu treffen und die Kunsttat zu richten. Nicht weil der ungeheure Lebensstoff, woraus der Dichter schöpft, vor aller Augen daliegt. Das ist auch in der Malerei der Fall. Sondern weil die daraus abzuleitenden Erfahrungen und Schlußfolgerungen allen erreichbar sind. Der Dichter tut, was mit weniger scharfem Verstand, flüchtigerem Gefühl und mit nicht so fruchtbar kombinierender Einbildungskraft jeder Mensch tut: er zieht Schlüsse aus den Erfahrungen. Er durchforscht den Sinn des Lebens und zeigt, in Beispielen voll symbolischer Kraft, das Gesetz; doch der Laie bemüht sich, wenn auch zu andern

Endzwecken, ebenfalls, den Sinn des Daseins aufzuschließen. Was der Dichter der Erkenntnis, der Schönheit wegen tut, das tut der Laie der Existenz, des Behagens wegen. Dadurch sieht er sich in den Stand gesetzt, den Dichter bis zu gewissen Graden instinktiv zu verstehen. Anders in der Malerei. Daß der Poet aus dem Lebensstoff das bedeutend Symbolische ableitet, erscheint legitimiert, weil die soziale Gemeinschaft auf Schritt und Tritt die Notwendigkeit dieses Unternehmens bestätigt, indem sie es in ihrer Art wiederholt; daß aber eine besondere Art, die Dinge der Außenwelt anzuschauen, erlernt werden soll, wo es sich um Urteile über Malerei handelt: dafür findet der Deutsche nur schwer das rechte Verständnis. Aus dem „Coriolan“ oder „Julius Cäsar“ kann er neben dem Kunstgenuß eine Lehre ziehen, die für den einzelnen wie für die Allgemeinheit Nutzen hat. Selbst von der mehr verborgenen Idee im „Hamlet“ oder von den undefinierbaren Wirkungen der Musik gilt ihm das. Worin aber der Nutzen, die räumlichen Dinge in höherer Art und anders als praktisch gegenständlich anzuschauen, liegt, was die Schönheit eines Werkes von Rembrandt nutzen kann: das vermag der Deutsche kaum anders als auf dem Umwege einer Verstandesoperation einzusehen. Im Museum geht selbst der Gebildete kalt und ohne Empfindung an Meisterwerken der Malerei vorüber, wenn nicht ein Schildchen mit berühmtem Namen ihn hypnotisiert; und selbst Leute von vielen Graden vermögen sich nicht klarzumachen — nicht räsonierend, sondern im Gefühl —, welche Gründe es sind, daß Rembrandt seiner Umgebung gegenüber als ein Künstler höherer Art gilt. Dem Franzosen wird es in der Musik wahrscheinlich ähnlich ergehen und dem Engländer nicht viel anders als uns. Es ist nicht eine Schwäche oder eine Stärke, sondern eine Disposition. Diese aber erklärt es hinreichend, daß man zu Vergleichen die Zuflucht nimmt, wenn sie sich so natürlich anbieten wie hier, wo wir Rembrandt durch den uns vertrauteren Shakespeare näherzukommen suchen.

Die Aehnlichkeit dieser beiden Großen ist nicht nur durch äußerlich wirkende Einflüsse der Zeit und des Milieus gegeben; es ist auch eine innere Aehnlichkeit sichtbar, die bis in die Tiefen des Persönlichen hinabreicht. Wir wissen freilich von beider Leben nicht viel; ja, so wenig, daß sich um die Existenz Shakespeares sogar ein Mythenkreis bilden konnte. Aber vor uns liegt die nahezu vollständige Lebensarbeit sowohl des Dichters wie des Malers, und was die Werke uns von ihren Schöpfern verraten, genügt, um dahinter zwei gewaltige Menschenschicksale, die sich in manchen Zügen gleichen, zu erkennen. Hier und dort stehen wir vor dem unbegreiflichen Mysterium, daß aus den Niederungen des Volkstums, aus zufällig scheinender Geschlechtsbegegnung das Genie in seiner höchsten Potenz messianisch hervorbricht. Solche Beispiele erklären es, wie die fromme Legende von der unbefleckten Empfängnis sich bilden konnte. Die unerklärlich hohe Veranlagung und Kultur der Persönlichkeit bei völliger Unsichtbarkeit eines Entwicklungsweges in der Familie muß notwendig geheimnisvoll wirken. Hier und dort sehen wir ferner die Gewalt des Temperaments innere Widerstände überwinden und leidenschaftlich dabei aufbrausen, erkennen bei beiden dieselbe Kraft, eine visionär geschaute Welt den Sinnen im Kunstwerk glaubwürdig darzustellen, dieselbe sinnliche Energie, jede Erfahrung mit unbestechlichem Wirklichkeitssinn zu nutzen. Beide Persönlichkeiten werden zu Exponenten der geschichtsbildenden Energien einer ganzen Epoche, weil sie durchaus Kinder ihrer Zeit sind und nie wollen, was nicht ihren Anlagen und den Bedingungen ihres Milieus gemäß ist; weil sie aber auch immer das Aeußerste erstreben, was an der Hand dieser Bedingungen hervorzubringen möglich ist. Der eine lebte in einem Lande, das nach der Befreiung von der Fremdherrschaft mächtig aufblühte

und zum europäischen Asyl für alle religiöse und politische Freiheit wurde; der andre wirkte in einem Reiche, das unter der gesegneten Regierung Elisabeths dem Gipfel der Macht zustrebte. Die Wurzeln der nationalen Kräfte in Holland wie in England lagen in dem bewußt gewordenen, vom lähmenden religiösen Zweifelstreit für ein paar Menschenalter befreiten Geist des Bürgertums, das alle Gedanken, die in wechselnder Inkarnation durch die Kunstwelten Rembrandts und Shakespeares schreiten, als Instinkte in sich trug. Wie Ibsen Schicksalsahnungen der ganzen modernen Menschheit in Dramen wie „Gespenster“ oder „Rosmersholm“ zum Ausdruck gebracht hat, so verkörperte Shakespeare — mit weitaus anschaulich sinnlicherer, am Renaissancegeist erzogener Darstellungskraft — die latenten Konsequenzen der rings um ihn wirkenden Zeitideen im „Macbeth“, im „Hamlet“, im „Kaufmann von Venedig“ oder in dem Zyklus der Königsdramen; so drückt Rembrandt die mit sich selbst unbekannte Idealität seiner realitätslüsternen Zeit aus. Was deren geschäftigem Willen zur Macht an unbewußter Weltanschauung zugrunde lag: jene seltsame Seelenstimmung, die das ihr Verwandte im Alten Testament aufzusuchen liebte und sich in der leidenschaftlichen Härte der Patriarchencharaktere, in der gefühlsschwangeren heroischen Gewitterstimmung der jüdischen Urgeschichte spiegelte, das malte Rembrandt. Mit ihm und mit Shakespeare beginnt die Kunst mehr zu sein, als sie jemals war: sie nimmt die Teile des religiösen Empfindens, die sich in einem Dogma nicht mehr festhalten ließen, in sich auf. Liegt in dieser unnatürlichen Bereicherung eine große Gefahr, so sehen wir diese beiden an der Grenzscheide der alten und neuen Zeit stehenden Genies ihr doch niemals zum Opfer fallen. Sie werden im Gleichgewicht gehalten durch die Tradition, während sie weit in die Zukunft greifen. Beide „gesellen sich zum Weltgeist“. „Aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der Tat zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwätzen und uns vor oder doch gewiß in der Tat zu Vertrauten zu machen.“ Beider Gestalten „tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit: jedermann ist redsam und redselig. Genug, das Geheimnis muß heraus, und sollten es die Steine verkünden. Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu; alles Untergeordnete spricht mit: die Elemente, Himmel-, Erd- und Meerphänomene“. Goethe, der diese Worte, die so gut auch für Rembrandt passen, über Shakespeare schrieb, hat diesen Dichter einen Epitomator genannt. Der Maler war ebenfalls einer; auch darin gleichen sie sich, daß sie fest und breit auf der Basis der Tradition stehen und aus allem sich Darbietenden zugunsten ihres überragenden Kunstgedankens das Brauchbare ausziehen. Mit den gewonnenen Resultaten führen sie die Ideen ihrer Zeit den letzten Möglichkeiten zu und bleiben einsam auf der Höhe, als die Flut des Volkslebens dann zurückebbt, als auf eine Zeit der Freiheit und Kraft die Reaktion folgt. Beide sind, fast unbekannt in der Geschichte des folgenden Jahrhunderts, einsam stehen geblieben als Weiser in die Zukunft, bis eine sehend gewordene Zeit dann erkannte, daß ein ewig Menschliches sich in ihren Werken manifestiert hat, ein Bleibendes, das jedem Geschlecht immer aufs neue zum Symbol werden kann. Als lange Verkannte und von ihren Zeitgenossen Mißhandelte stehen diese Genies dem modernen Empfinden besonders nahe. Denn jeder einzelne fühlt sich heute bis zu gewissen Graden vom Leben vergewaltigt, weil der Schicksalsgedanke, dem alle untertan sind, nur die Hälfte der Lebensenergien gelten läßt und weil wertvolle Triebe im einseitig gerichteten Leben verkümmern müssen. Mehr als in andern Künstlern findet der Heutige in Shakespeare und Rembrandt das, was er besitzt und was er mit tausend Schmerzen ersehnt. Eine so reine Harmonie von Müssen und Wollen, eine so stolze Freiheit

in der Notwendigkeit tritt uns in den Werken dieser beiden germanischen Universalisten entgegen, daß wir mit hoher Dankbarkeit die Resultate nutzen, als wären sie für uns gemacht. Shakespeare ist einer der Unsern, dem Herzen so vertraut fast wie Goethe; und Rembrandt wird es, weil wir seine Züge dem großen modernen Maler unsrer Sehnsucht leihen, immer mehr in dem Maße, wie seine Vortrefflichkeit weiteren Kreisen offenbar wird.

Es ist freilich nicht ohne Anstrengung möglich, zu einem so bedeutenden Künstler in ein inniges Verhältnis zu gelangen. Ganz große Kunst, wie die von Phidias, Leonardo, Michelangelo, Velazquez, Dante, Bach, Shakespeare oder Rembrandt, spricht nicht unmittelbar zur unvorbereiteten Seele. Spricht vor allem nicht mit romantischer Gewalt zur Jugend. Es ist ein gewisses Alter, eine bestimmte Reife nötig, um die scheinbar unpersönliche Objektivität solcher großen Kunst nur ertragen zu können, um ihre bis zur Grausamkeit logische Sachlichkeit, die unerbittliche Konsequenz ihrer Idee zu fassen. Der Jüngling fühlt kaum mehr als eine Ahnung der Schöpfungsgewalt und flüchtet sich zu den Künstlern, die ihn räsonierend mit seinem augenblicklichen Zustande bekannt machen. Vor Rembrandts Kunst ergeht es aber ähnlich, wie es dem jungen Schiller vor Shakespeare erging: „Als ich in einem sehr frühen Alter diesen Dichter kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, ... die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern stillgestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren, kurz das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum liebgewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus erster Hand zu verstehen.“ Auch Rembrandt kommt dem Beschauer nicht dadurch entgegen, daß er sich und seine Meinung neben das Objekt malt; er läßt vielmehr die Gesetzlichkeit des Lebens, die er in dem Zauberspiegel seiner Kunst auffängt, für sich allein sprechen. Was seine Malerei dadurch an Unmittelbarkeit verliert, gewinnt sie später an Intensität. Wenn das Interesse vor Werken niederen Grades erlahmt, sobald der dargestellte Stoff begriffen und genossen oder die naturalistisch eingekleidete Reflektion erfaßt worden ist, so beginnt vor Rembrandts Werken erst die Wirkung, wenn alles dieses nicht mehr interessiert. Wo jene Werke beim wiederholten Sehen erbleichen, da beginnen diese erst recht zu leuchten, zu glühen und ihre tiefe Schönheit zu enthüllen. Es geht dem Betrachter wie dem Hörer der Musik von Bach oder Beethoven: bei jeder Wiederholung entdeckt man neue Züge, die das Verständnis, den Genuß bereichern, und spät erst vermag die Seele das Ganze zu erfassen. Ist dieses geschehen, so ist solche Erkenntnisarbeit des lebendigen Gefühls aber auch zu einem Erlebnis geworden, dessen Spuren in diesem Leben nicht wieder zu verwischen sind.

Nichts ist für den Schriftsteller schwieriger, als deutlich zu sagen, mit welchen Mitteln solche höheren Qualitäten in der Kunst erreicht werden. Das Resultat ist zu schildern, über die Wirkungen läßt sich mancherlei berichten; aber die Voraussetzungen, die Ursachen sind, wenn schon schwer zu erkennen, so noch schwieriger zu demonstrieren. Weiß doch der geniale Künstler selbst nicht, wie ihm das Unsterbliche gelingt. Er tut, was er nicht lassen kann, befriedigt mit äußerster Anstrengung die Forderungen seines nicht analysierbaren Gefühls, und ihm gelingt das Werk, das, wie das Objekt der Natur, der Zergliederung spottet und nur als Organismus, als Schöpfungswunder hingenommen werden kann. Die Behauptung, daß



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,58, B. 1,17

Die Kreuzabnahme

1634

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Haag, Museum

Auf Papier, H. 0,383, B. 0,35

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten
Um 1634—1635

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag

hinter Rembrandts Kunst eine unendlich höhere Anschauungsform steht als etwa hinter den Werken Pieter de Hooghs oder Terborchs, ist nicht beweisbar; sie kann nur bekräftigt werden durch das Gefühl, dem die Unterscheidungskraft für Qualität eingeboren ist. Was der Diskussion bleibt, sind nur Symptome. Doch wie man aus Symptomen einen Charakter konstruieren, das Motiv einer Handlungsweise erkennen oder gar eine zukünftige Wirkung beurteilen kann, so vermag die Summe einzelner Merkmale auch über den Grad einer Kunstkraft gewisse Aufschlüsse zu geben.

Betrachtet man ein Bild von Adrian van de Velde, worauf winterliche Belustigungen auf dem Eise dargestellt sind, oder ein sonniges Interieur von Pieter de Hoogh, so ist man stark gefesselt durch die lebendige Natürlichkeit, womit ein Naturausschnitt wiedergegeben worden ist, durch die feine Komposition, kultivierte Malerei, die intensive Stimmungskraft und fein stilisierte Wahrscheinlichkeit. Aber der Rahmen begrenzt nicht durchaus die Phantasie. Es bedarf keiner starken Anstrengung, um sich dieselben Naturausschnitte in einer andern Beleuchtung, in andrer Jahreszeit vorzustellen, und die Einbildungskraft sucht zuweilen gar jenseits des Rahmens, weil das Stoffinteresse vom Kunstinteresse nicht vollständig aufgesogen wird. Vor dem Interieur möchte man etwa wissen, was hinter der angelehnten Tür ist, vor der Winterlandschaft sucht man vielleicht die Lage der Stadt, woher die Schlittschuhläufer kommen. Ebenso ergeht es einem im Theater bei der Darstellung von Stücken, die ein gewisses Niveau nicht überschreiten, handle es sich nun um Lustspiele, die gesellschaftliche Schwächen verspotten, oder um Dramen mit leicht erkennbarer Tendenz. Es ist die Art von Kunst, die man gemeinhin naturalistisch nennt, wo in solcher Weise den nicht eben künstlerischen Empfindungen Spielraum gewährt wird. Hier gibt die Poesie, dort die Malerei, mit mehr oder weniger Kraft, einen Teil der Wirklichkeit, ein Stück des Lebens mit vielen wesentlichen Zügen, oft mit nicht geringer Anschaulichkeit und Kunst. Aber es bleiben Lebensteile, Ausschnitte. Neben dem dargestellten Gegenstand besteht der ungeheure Stoff des Lebens in der Vorstellung des Betrachters fort, immer ist es diesem möglich, sich sofort von der Suggestion des Kunstwerkes zu befreien. Aehnlich ergeht es dem Gefühl vor den Bildern oder Theaterstücken der Romantiker, die von abstrakten Reflexionen ausgehen und die Formen des wirklichen Lebens nur zu deren Einkleidung benutzen. Hier irrt die Empfindung von den langweilenden Begriffen zum lebendigen Sein hinüber, worin reichere Gedanken enthalten sind als in allen ideologischen Konstruktionen. Anders aber ist das Erlebnis vor dem genialen Kunstwerk. Shakespeare lockt den Zuschauer in die Weltstimmung, die in seinen Dramen ist, und hält ihn dann mit eisernem Zwang fest. Wer den „Coriolan“ sieht, verläßt das Theater in einer Lebensstimmung, die der im Drama herrschenden durchaus entspricht; „Hamlet“ läßt den Zuschauer das Dasein im Lichte der Schicksalsidee sehen, die die Seele dieser Tragödie ist; und das düstere Fatum im „Macbeth“ dringt unmerklich von der Bühne in den Zuschauerraum und zwingt sich jeden Geist zur Dienstbarkeit. Der Dichter gibt nicht einen Weltausschnitt, der sich willkürlich ergänzen läßt oder dessen Eindruck durch Kontraste aufzuheben ist, sondern er gibt eine ganze Welt im engen Rahmen des Kunstwerkes. Er dringt bis zum Gesetz vor, worauf alle Handlungen, Begebenheiten oder Erscheinungen verwandter Art zurückweisen, und stellt dieses Gesetz so rein und sinnlich lebendig vor uns hin, daß wir in der einen Handlung alle ähnlichen sehen, daß wir in den Motiven, die auf der Bühne zu Katastrophen treiben, die eignen Willensinstinkte spiegeln und im individualisierten Beispiel das Müssen unsrer Seele und das der Menschheitsseele erkennen. Der Dichter beherrscht den Hörer, so daß dieser im Herrenwillen Coriolans die eignen Herrsch-

instinkte wiederfindet und über das Volk aller Zeiten und Länder — auch über das gerade im Theater anwesende — so urteilt, wie das Drama es suggeriert. Auf eine Spanne sinkt die ganze Welt in das Kunstwerk; dieses wird zeitweilig zum Zentrum des Lebens, und alle Dinge können nur in Relation dazu begriffen werden. Nicht anders ergeht es dem Betrachter vor den Meisterwerken Rembrandts. Auch darin ist shakespearische Weltstimmung von zwingender Kraft. Was der Maler uns mit einer Susanne im Bade, einem Christus in Emmaus oder nur mit einem seiner seltsamen Porträts zeigt, ist dem Stoffe nach nur ein winziger Teil des Alls. Aber seine Susanne wird zum Symbol für alle schamvolle Angst überraschter Weiblichkeit, die beiden Juden werden Vertreter für die lüsterne Zudringlichkeit aller heimlich Begierigen; die Jünger, denen sich der Heiland offenbart, stehen da für alle, die sich plötzlich vor einem Ungeheueren sehen; und aus dem Bildnis sogar schaut uns ein ewig Verwandtes an, weil der Dargestellte seine Seele, die allen verwandte, scheinbar „in der Hand trägt". Und daneben, ein Wunder! ist die Susanne doch ein ganz bestimmtes Modell, tragen die Jünger alle Merkmale ihrer besonderen Herkunft, stellt das Porträt einen Menschen dar, der nie wieder so erscheinen wird. Hier offenbart sich das tiefe Geheimnis der Natur, daß alles lebendig Wirkliche uns vertraut ist, als wüßten wir längst davon oder hätten es schon irgendwo gesehen, daß jeder einzelne imstande ist, alle Emanationen des Weltenwillens zu begreifen, und daß darum auch vor dem Kunstwerk die Empfindung sagen kann, ob ein Dargestelltes gegen den Geist der Wahrheit, das heißt gegen die innere Natur, ist oder nicht.

Aber nicht genug, daß Rembrandt das tiefste Wesen des Natürlichen erfaßt, indem er das Einmalige bis zu dem Punkte ergründet, wo es beginnt, aufs Allgemeine zu weisen; der Künstler versteht es daneben, das so Gewonnene zu isolieren und mit einer Atmosphäre zu umgeben, die die Handlung, die Erscheinung, das Modell, nachdem darin alles verwandte Leben konzentriert worden ist, von der Außenwelt vollständig abtrennt. Denselben Stimmungszauber, den Shakespeare für seine Zeitkunst erzeugt, um den Hörer ganz gefangenzunehmen, schafft Rembrandt für seine Raumkunst. Niemals fragt man sich vor einem Bilde Rembrandts, was jenseits des Rahmens vorgehen könnte; es gelingt nicht, eine andre Lebensstimmung neben der vom Maler gewollten zu imaginieren. Man empfängt vom Künstler einen Befehl, wogegen es Widerstand nicht gibt; eine Zeitlang geht die ganze große Welt in der kleinen Welt des Bildes unter und wird wie von einem Strudel in das leuchtende Helldunkel gezogen. Jedes Bild wird zu einem Mittelpunkt des Weltgefühls; von ihm scheinen alle Fäden auszugehen und wieder darin zu endigen. Es ist, als herrsche noch das Chaos und es kristallisierten sich darin, rings eingehüllt von durchsichtiger, ahnungsvoll goldiger Dämmerung und erleuchtet vom Scheine eines unbestimmbaren, phosphoreszierenden und ohne sichtbare Quelle strahlenden Lichtes, Urideen des Irdischen. Urideen, die in Visionen die Dinge des Lebens zeigen, nicht, wie sie sein können oder sind, sondern wie sie nach den Gesetzen der Notwendigkeit sein müssen. Nichts kann wahrer sein als Rembrandts Wahrheit, nichts wirklicher als seine Wirklichkeit, nichts lebendiger als sein Leben; aber nichts ist zugleich auch so immateriell, so ins Geistige übersetzt. Zuckend Fleisch und Blut wird diesem Zauberer ganz zum Gleichnis; und sein klarer Spiritualismus verdichtet sich dann doch zu Realitäten, so konkret, daß man sie mit allen Sinnen zu schmecken meint. Ganz organisch wächst das Schöne aus der wirklichen Erscheinung hervor, hüllt sie ein und umgibt sie mit einer Atmosphäre, die zur Materie zu gehören scheint wie die Luftschicht zum Planeten.

Um das Phänomen dieser einzig innigen

Umarmung von Subjekt und Objekt, woraus das Rembrandtsche Kunstwerk hervorgeht, zu erklären, hat man gesagt, der Künstler sei eine Doppelnatur gewesen, ein Realist, ein von seiner Zeit erzogener Maler des Konkreten auf der einen und ein Spiritualist, ein Ideenmensch auf der andern Seite. Das ist zutreffend; doch erklärt diese kritische Spaltung einer festgefügten Einheit nicht das Ueberragende der Schöpferkraft. In gewisser Weise ist jedermann eine Doppelnatur. Die moderne Philosophie mag es anstellen, wie sie will, die Einheit aller Lebenskraft nachzuweisen, mit dem abgegriffenen Wort Monismus mag nachdrücklich die Ueberzeugung operieren, daß alles, Stoff und Kraft, Materie und Geist, auf dieselbe Urgewalt zurückzuführen sei: praktisch wird das Leben doch stets dualistisch bleiben, wird stets ein Widerstreit sein von Lebensstoff und Lebenswillen, von Wirklichkeit und Ideal. Der Mensch ist nicht fähig, als rein Betrachtender dauernd über den Erscheinungen zu stehen, denn er ist mit allen Energien, Leidenschaften, Schwächen und Determinationen eng im Lebensgewirr verstrickt und de facto nur winziger Bestandteil eines unermeßlichen Ganzen. Auf der andern Seite lebt in jeder Seele auch der Trieb, dieses Ganze geistig zu umfassen, und die Ahnung einer Allheit. Um diesem Drang aber völlig genugzutun, um das ganze reiche Leben, den Kosmos von Stoff und Kraft in allen Erscheinungsformen übersehen und darin das einigende Prinzip erkennen zu können, wäre ein Standpunkt außerhalb der Welt nötig, wie Archimedes ihn forderte. Dem Auge eines Gottes mag das ganze Dasein nur das Spiel einer einzigen Kraft mit sich selbst sein, ihm mag die Tat des Lasters und der reinsten Tugend aus einem Prinzip fließen, eine Revolution nicht tragischer erscheinen als ein Bergrutsch, das Lebenswerk des Genies nicht mehr gelten, als uns eine aufsteigende und platzende Wasserblase gilt, kurz, ihm mag alles: Hohes und Tiefes, Kleines und Großes, Gemeines und Edles, zum Ornament werden, das entsteht, wenn die eine Kraft sich in Milliarden Partikel teilt, so das Leben erzeugend, um immer wieder in sich selbst zurückzukehren. Nur in kurzen Augenblicken vermag auch die irdisch gekettete Seele eine Ahnung des Ganzen in diesem Sinne zu gewinnen und sich rein anschauend über die eigne Endlichkeit zu erheben. Gleich fordert dann das Leibliche seine Rechte, und der Dualismus ist wieder konstituiert. Der unzerstörbare Trieb, diesen Dualismus, der unsre Seele zwischen dem Hohen und Tiefen unaufhörlich hin und her pendeln läßt, aufzuheben und eine Einheit des Willens, der Anschauung, des Gefühls, der Instinkte zu gewinnen, hat alle Religionen, alle philosophischen Systeme hervorgebracht. Die Menschheit vergißt, daß das Wohl, ja die Erhaltung des Ganzen von dem ewigen Kampf zwischen Stoff und Kraft abhängt. Sie darf es vergessen, weil sich Kraft und Gegenkraft eben nur durch dieses Vergessen, durch das ewig vergebliche Streben zur bleibenden Einheit ausgleichen können.

Zu bevorzugten Führern in diesem Kampfe zwischen Realität und Idee — dieses Wort stets in dem Sinne gebraucht, daß es die höchste Fähigkeit des Gefühls, das All synthetisch in allen Teilen zu umfassen, ausdrückt — werden die Künstler. Ihre eigentliche Aufgabe ist es, den uralten Widerstreit zu versöhnen und eine Ahnung höherer Zusammenhänge zu geben. In dem Maße, wie sie dieses zu tun vermögen, schätzt die Menschheit sie und macht sie unsterblich. Wenn die Modernen nun Gefühle der Liebe auf Rembrandts Namen häufen, so tun sie es vor allem um seiner unerhörten Fähigkeit willen, Realität und Allgefühl zu vermählen und die Einheit der Weltkräfte symbolisch anzudeuten. Was dem normalen Menschen nur in Augenblicken höchsten Aufschwungs oder reiner Kontemplation gelingt, das ist bei Rembrandt ein immer wiederkehrender Zustand.

Hebbel schrieb einmal: „. . . wenn in einem Prozeß, worin, wie in jedem schöpfe-

rischen, alle Elemente sich mit gleicher Notwendigkeit bedingen und voraussetzen, überall von einem Vor und Nach die Rede sein kann, wird der Dichter (wer sich für einen hält, möge sich danach prüfen!) sich jedenfalls eher der Gestalten bewußt werden als der Idee." Das war im höchsten Maße in Rembrandts Schaffen der Fall. Er ging stets von den Realitäten, vom Eindruck aus, empfing vom Objekt das Gesetz, von der Anschauung die Idee und steigerte in dieser Wechselwirkung von objektivem Sinn und subjektiver Empfindungskraft schließlich seine Eindrucksfähigkeit so sehr, daß er gar nicht mehr in die Natur blicken konnte, ohne hinter den Dingen die Gründe der ewigen Idee wahrzunehmen, und daß er sich das Ewige nur noch in lebendigen Gestalten, nur konkret vorstellen konnte. Die schmutzigste, häßlichste Existenz, von der ihm kein Zug entging, kam für ihn direkt aus dem Schoß Gottes, er sah sie im Strahl eines ewigen Müssens, betrachtete sie, vielleicht nur mit unbewußtem Gefühl, als eine Inkarnation des unendlichen Lebenswillens. Aber doch gab es für ihn hinter diesen Realitäten dann nicht etwa eine andre, höhere Welt; dieses Höhere sah er eben in den Dingen selbst. Ohne Gott konnte er sich kein Leben denken, aber ohne Leben auch keinen Gott. Dadurch kam er dahin, alles Lebendige heilig zu ehren. Er war ein größerer, ein ins Klassische gewachsener Dostojewskij, ein alles Verstehender, ein Esoteriker, dem die Psychologie die Pforte der Mysterien entriegelte. Das hat ihn befähigt, die Höhe zu erreichen, die er in der Geschichte einnimmt, erklärt aber auch die Katastrophen seines Lebens. Denn ungestraft wetteifert kein Sterblicher in der Betrachtung des Lebens mit den Göttern. Als visionärer Realist mußte er notwendig untüchtig werden für das profane Leben; als ein Weiser, ein alles Erkennender, der den Aermsten noch den Gottesfunken aus der zertretenen Seele zu ziehen wußte, mußte er Mangel leiden, seinen Vorteil fahren lassen, war er dem Zufall preisgegeben im Erfolg und im Mißerfolg. Eine große Seele ist stets heimatlos im engeren Sinne, weil nur die Welt, die ganze Menschheit ihre Heimat sein kann.

Rembrandt kommt den Modernen besonders nahe, weil von seiner Synthese ihre Sehnsucht so reichlich zehren kann. Es gibt in der Kunstgeschichte viele große Maler, die einen bewunderungswürdigen Ausgleich von Realität und Allgefühl erreicht haben, ohne ihr Herzblut dafür hinzugeben. Es sind die Künstler, die in Epochen schaffen konnten, wo ihnen eine allgemein verbreitete Weltidee hoher Art, meistens eine Religion, die Arbeit bedeutend erleichterte. Der gotische Bildner, der eine Madonna schuf, empfing von der Kirche nicht nur den Auftrag, sondern zugleich eine Synthese. Die Künstler der Renaissance und vor allem der Antike wurden in dieser Weise bis zu gewissen Graden vom Streben zur ideellen Einheit durch ein allgemein gültiges, Symbole bildendes Ideal befreit. Man spürt diesen Vorteil in der größeren Leichtigkeit ihres Schaffens, in der frohen Anmut und sicheren Formreinheit ihrer Kunst. Mit voller Wucht trifft das Problem erst die Künstler, die an den Grenzscheiden der Zeiten stehen. Was Raffael noch und Rubens, diesen mit Traditionen gesättigten Spätlingen alter Kultur, die freie Produktionsfähigkeit verbürgte, waren von der Konvention geschaffene Weltideen, die zwar schon sehr problematisch erschienen, aber noch ausreichten, um den lebensfrohen Künstlern das Schaffen leicht und fruchtbar zu machen. Was aus Michelangelo und Rembrandt aber — von Shakespeare sei in dieser Verbindung, um das Problem nicht unnatürlich zu erweitern, abgesehen — grübelnde, explosive, philosophisch tiefsinnige und gefühlsschwangere Künstler machte, als welche sie in der Geschichte stehen, ist der Umstand, daß sie, der eine als ein stolzer Heide, der andre als ein Protestant, den alten Einheitsideen nicht mehr vertrauten, etwas Neues, Allgemeingültiges dafür noch nicht vorfanden und

entschlossen die ungeheure Arbeit auf sich nahmen, das Fehlende zu schaffen.

Was Rembrandt vom religiösen Geist seiner Zeit, vom jungen Protestantismus dargeboten wurde, konnte ihm zu einer notwendigen Grundlage werden, die sein Werden erst ermöglichte, aber es konnte ihn doch nicht ausfüllen. Denn der Protestantismus hat für das, dessen Zersetzung er endgültig konstatierte, einen vollgültigen Ersatz nicht geschaffen. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man diese Religionsform die Vorstufe des modernen Atheismus nennt. In dem Sinne freilich, daß dieser Atheismus eine latente, aber inbrünstige Religiosität enthält. Der Protestantismus war der notwendige, der erste Schritt zur Vernichtung des Christentums; aber er war auch der erste Schritt in die Richtung auf eine neue, großgeartete religiöse Weltidee. Wie diese einst formuliert werden wird, ist noch heute, dreihundert Jahre nach Rembrandts Geburt, unklar. Viele Künstlergenerationen, vor allem die germanischen, haben in den letzten Jahrhunderten nach dem Maß ihrer Kräfte an dieser Weltsynthese gearbeitet. Kein Künstler aber ist doch nur annähernd so weit gelangt wie der Holländer. Ihm wurde innerlich zur festen Operationsbasis, was dem Modernen inzwischen auch verloren gegangen ist: die damals tiefgefühlte Idee des Protestantismus. Aber seine Kunst hätte den Zeitgenossen mehr gegolten, wenn er streng innerhalb dieser Reformationsidee geblieben wäre, und er würde den Modernen nicht so viel sein, wenn er nicht Konsequenzen gezogen hätte, vor denen die verständigen Calvinisten des alten Holland erschraken, die uns aber vertraut wie eine Tat von gestern anmuten.

Die Bibel, die nach der Uebersetzung eben zum Volksbuch geworden war, gab dem Maler Legenden. Sie gab ihm auch Richtungsinstinkte und einen festen Halt, aber nicht eigentlich eine ganz ausfüllende Lebensidee, ebensowenig wie sie es bei Shakespeare tat. Denn nachdem sich die Kritik, der Protest einmal des Religiösen bemächtigt hatte — wenn auch aus Religion —, gab es nichts Unumschränktes mehr. Einheitsideen müssen aber absolut sein, wenn sie den Künstler vom faustischen Drang befreien sollen. Es ist überaus charakteristisch, daß Rembrandt ebenso gut, wenn nicht besser, im Alten Testament zu Hause war als im Neuen. Ihn zog die Erlösungsgeschichte kaum so sehr an wie die seltsam dunkle Stimmung der Prophetenbücher, die dem Leser zumute macht, als wandere er im zerklüfteten Hochgebirge an tiefen, geheimnisvollen Abgründen vorbei, aus denen der Hauch der Weltleidenschaften emporsteigt. Durch das Alte Testament gehen die Schatten Hamlets, Macbeths, Timons, Angelos und Lears. Rembrandt benutzte die Bibel etwa so, wie Shakespeare die italienischen Novellen. Er benutzte sie — und daneben auch skrupellos hellenisch-mythologische Motive —, um Anschauungsergebnisse darzustellen, deren tief eindringende Psychologien ganz unbiblisch sind und eine Schicksalsidee ahnen lassen, vor deren sich reckender Majestät das reformierte Christentum daniedersinkt. Allein seine ganz menschlich-innige, naiv-soziale Christusauffassung trennt ihn von der Kirche. Und nichts ist auch für das Unchristentum oder besser Ueberchristentum Rembrandts mehr charakteristisch als der kleine Zug, daß er sich auf einer Darstellung der Kreuzigung selbst mitgemalt hat, wie er eifrig beschäftigt ist, das Kreuz aufzurichten. Solche bittere Selbstironie ist ganz modern. Rembrandt tat ferner das ganz Unchristliche, aber im höheren Sinne Religiöse, im Bösen noch das Wahre und Starke zu sehen, über allem Menschenwollen, dem guten wie dem schlechten, die Diktatur des Müssens zu erkennen und den Judas selbst noch so zu schildern, daß des Betrachters Sympathie erweckt wird. Rembrandt war ein moderner Mensch, weil er in der eignen Natur fühlte, wie das Laster mit der Tugend, das Schwache mit dem Starken, das Animalische mit dem Göttlichen untrennbar verbunden ist, daß das eine ohne das andre nicht da sein könnte.

Die Art, wie Rembrandt Porträte malt, deutet vielleicht noch nachdrücklicher auf seine psychologischen Instinkte. Zuweilen hat er in einem Jahre vier oder fünf Selbstbildnisse gemacht und in ganz kurzen Zwischenräumen seine Schwester, Mutter, Frau, Geliebte oder seinen Vater mehrere Male porträtiert; dennoch sind es immer andre Menschen, die wir sehen, so daß der Unbefangene auf verschiedene Modelle schließen möchte. Daß der Künstler sich einmal im Barett und ein andermal ohne Kopfbedeckung malt, daß der Vater im Helm, Turban oder mit der Kappe erscheint, erklärt die Verschiedenheiten nicht im geringsten. Die Varianten sind so stark, daß man mehrere Menschen vor sich zu haben meint. Diese vielen Porträte von sich und den nächsten Angehörigen sind nicht nur Studien des Malers, sondern ebensosehr des Psychologen. Am eignen Gesicht kann jedermann deutlich das Phänomen beobachten, wie unähnlich man zu verschiedenen Zeiten sich selbst ist. Mit den Stimmungen und Gemütsbewegungen verändern sich die Züge oft in wenigen Stunden. Verschiedene Menschen schauen einen aus dem Spiegel an, wenn man unvorbereitet davortritt und die Fähigkeit hat, sich selbst ganz objektiv zu beobachten. Es handelt sich dabei nicht um theatralische Grimassen, die man in der Gewalt hat, und auch nicht um die Mienen des Affekts,.sondern um die Veränderungen, die der Absicht, vor allem der eiteln, entzogen sind, die sich ergeben in dem steten Kampf des Leiblichen mit dem Geistigen. Wie die Landschaft in Stimmungsbildern das Wetter widerspiegelt, so das Gesicht das Wetter der Seele. In einer kleinen Erzählung Dehmels spricht ein Mann von seiner Geliebten in der Weise, daß er einmal sagt: sie hat ihr Madonnengesicht; ein andermal: sie macht ihr Dienstmädchengesicht; oder: das war ihr Dirnengesicht — und so fort. Diese vielen Gesichter, deren jedes einer der Willensgewalten gehört, deren Summe das Individuum ist, hat Rembrandt nacheinander und nebeneinander gemalt; wie der Impressionist viele flüchtige Stimmungen derselben Landschaft festhält und doch verschiedene Bilder dadurch gewinnt, so hat der große Malerpsychologe die beweglichen Stimmungen der Gesichter festgehalten. Diese Absicht muß mehr oder weniger bewußt gewesen sein, denn er hat sich auf solche Experimente nicht eingelassen, wenn er den Auftrag hatte, für Bezahlung ein Porträt zu malen. Die Besteller wären damit kaum zufrieden gewesen. Daß er dann sachlich trocken sein mußte, hat es verschuldet, daß selbst so berühmte Bilder wie die „Anatomie des Dr. Tulp" von dem eigentlichen Genie Rembrandts fast nichts enthalten. Erst später, als er in unablässigen psychologischen Studien Meister geworden war, gelang ihm eine höhere Art des Porträtstils auch dort, wo ihm das Modell nur einmal saß. Die Eltern, Geschwister und vor allem er selbst: das waren für solche Studien die rechten Modelle. Durch die Analyse gewann Rembrandt mit der Zeit eine so stolze Sicherheit, Charaktere in ihrer Totalität zu erfassen, daß es ihm gelang, in einem Wurf alles das oder doch vieles von dem zu geben, was er in den Selbstbildnissen in Teilen gab. Porträte wie das des Rabbiners in der Berliner Galerie scheinen beim näheren Hinsehen den Ausdruck zu wechseln. Keine scharfe Umrißlinie, keine Härte der Modellierung, keine Realismen stören das Immaterielle, ganz Vergeistigte. „Durch all das Fleisch hindurch" sieht man die Willensregungen, die gemeinen wie die edeln, zucken; und doch lebt und blüht dieses Fleisch auch wieder in voller sinnlicher Wirklichkeit.

In den Selbstbildnissen besitzen wir eine fast vollständige Biographie des Künstlers; die innere Art dieses großen Menschen läßt sich aus ihrer Gesamtheit ablesen. Eine Universalität größten Stils tritt uns entgegen. Es blickt der etwas rüde und borstige Müllerssohn aus dem Rahmen und der staunende junge Träumer, der genialische Feuerkopf und der von trüben Leidenschaften Geplagte, der souveräne Geist,

der seine Kraft fühlt, und der sorgenvoll mit sich selbst Kämpfende; hier schaut uns der Kopf eines Mannes an, dem unablässige Gefühls- und Gedankentätigkeit die Haut gegerbt und zerfurcht hat, dort blickt das reife Genie mit der Stirn des Jupiter; wir sehen den Bonvivant, den Bohème und den Patrizier, den Verbitterten und den Ueberwinder; die Jugend wird vor unsern Augen zur Mannheit und diese zum Alter, und wie die reiche Laufbahn sich ihrem Ende zuneigt, verwandelt sich alle begehrliche Leidenschaft in eine Weisheit, der nichts Menschliches fremd ist; eine unendliche Hoheit leuchtet von der Stirn des Greises, aus den Augen strahlt ein Wissen um die letzten Dinge, eine Vertieftheit, wie sie Bismarcks Kopf in den letzten Jahren zeigte, als in diesem gewaltigen Charakter alle Willenskraft zur Betrachtung geworden war, und auf die Trümmer eines zerstörten Glücks sieht ein goethisches Adelshaupt mit löwenhafter Majestät hinab. Nirgends weist dieses erschütternde Schauspiel auf eine Tendenz; überall spricht vollkommene Naivität aus, was ihr gerade wichtig ist. Diese Selbstbildnisse scheinen nur der guten Malerei wegen da zu sein, einer immer von Jahr zu Jahr reiner und gefühlsschwerer werdenden Malerei, die mit ihrer seltsam gilben Patina einen schillernden Edelrost über die Dinge breitet.

Solche tiefdringende Psychologie mußte zu einem prinzipiellen Bruch mit dem Schönheitsideal der romanischen Renaissance führen. Nicht Zufall ist es, daß Rembrandt nie in Italien war. Wo die monumentalische, repräsentative Dekorationskunst der italienischen Renaissance sozusagen von oben nach unten ihre Werke entwickelte, von einer ornamentalen Stil-Idee, die das Schöne in ganz reinen Harmonien anstrebt, ausging, und den Modellen nur hinterher, wenn sie den Gesetzen der Dekorationsidee gemäß gut im Raum standen und ihrer Funktion als Träger von Klangwerten genügt hatten, die notwendigen Züge individuellen Lebens verlieh, da ging der holländische Tafelmaler von der Psychologie des einzelnen aus, gab alle Stilwerte vorläufig preis und suchte das Schöne auf diesem Wege von unten nach oben, vom Objekt zur Idee zu gewinnen. Das führte zu neuen Prinzipien. Rembrandt ist auch insofern der erste und größte Moderne geworden, als er, auf der Grenzscheide zweier Zeitalter stehend, begriff, daß die stilgewaltige Raumkunst der Kirchen und Paläste im bürgerlichen Zeitalter einer äußerlich bescheideneren, aber dafür mehr verinnerlichten Form weichen mußte. Aus den Gebieten des repräsentativ Ornamentalischen führte er die Malerei zum psychologisch-charakterisierend Intimen. Für ihn versank der Stoffbegriff, der die Kunst so lange mit Motiven von Helden, Göttern und Heiligen, mit Allegorien des Heroischen versorgt hatte, und er griff dafür tief hinein ins Leben der Gasse, des Hauses, der Arbeit und des Werktages. Und da er bis heute von allen, die ihm darin gleich handeln, der stärkste Künstler und tiefste Mensch geblieben ist, sind in seinem Werk auch schon alle Probleme enthalten, die die moderne Malerei seit hundert Jahren beschäftigen.

Er gelangte auf seinem Weg folgerichtig zum Grotesken. Das ist modern. Was unser Kunstgefühl von dem der Alten unterscheidet, ist am meisten die inbrünstige Empfindung für den Expressionsreichtum des Häßlichen. Wir suchen den seelischen Gehalt zu ergründen und sei es auf Kosten der äußeren Formanmut; unsre Künstler geben die Ruhe und harmonische Gelassenheit der Alten für die redende, dissonierende Bewegtheit des Charakteristischen hin. In diesem Punkte liegt das Problem der ganzen neueren Malerei. Denn da die beseelte Schönheit das Ziel aller Kunst ist, weil allein damit die Idee rein ausgesprochen werden kann, so erwächst der modernen Kunst, erwuchs zuerst Rembrandt im ganzen Umfange die Aufgabe, aus dem Grotesk-Häßlichen die besondere Schönheit abzuleiten, die als Keim auch darin liegt, wie in allem Lebendigen. Dies

ist ihm besser gelungen als irgendeinem Künstler nach ihm. Wo das Groteske der Heutigen immer mehr oder weniger tendenzhaft, sozial oder ethisch predigend wirkt, da ist es bei Rembrandt ganz naiv. Als „Arme-Leute-Maler" benutzt er die grotesken Motive doch stets nur zu rein kunstmäßigen Zwecken; er kennt nicht Zeitschicksale, die es zu beklagen, wogegen es zu streiten gilt, sondern nur Weltschicksale und Tragödienstimmungen. Und mit staunenswerter Sicherheit zieht er aus dem psychologisch Grotesken alle Schönheiten hervor—wiederum Shakespeare gleichend—, die die Modernen darin immer nur in Teilen entdecken und in Uebertreibungen darstellen können. Er erkannte als erster das Pathos des Grotesken, die große eckige Gebärde des Leidens, die beredte Dynamis der Leidenschaften, und er verstand dies alles bis zu einer Monumentalität zu steigern, die sich auf gewissen Punkten wieder mit der großen romanischen Stilkunst lebendig begegnet. Wir erfahren von ihm Wahrheiten des Lebens, die gemeinhin als abstoßend gelten, in einer Form, die an Adel und innerer Größe nicht um Haaresbreite hinter dem Höchsten zurücksteht, was irgendein Maler vorher geschaffen hat, die aber einzig ist in ihrer reichen Beseeltheit. Nie opferte Rembrandt das Notwendige und Wirkliche auf, um dekorative Wirkungen zu erzielen; ihm wird aber die von innen heraus leuchtende Seele der Wahrheit zum Schmückenden. Und alle Kräfte des malerischen Ausdrucks stehen dem genialen Maler gleich geschmeidig zur Verfügung, so daß er stets die Freiheit behält zu wählen und nie, was so oft in der Malerei geschieht, zum Sklaven der so schwer zu erwerbenden technischen Fähigkeiten wird.

Wie Shakespeare es versteht, seinen Handlungen Zeithintergründe mit weiten Perspektiven zu schaffen, so hat Rembrandt die Fähigkeit, die allen Menschen eingeborene Raumpoesie für psychologische Zwecke auszunutzen. Er beweist dabei das höchste architektonische Gefühl. Seine ganze Lust ist es, dämmrige Hintergründe aus hochragenden, seltsam primitiv-repräsentativen Architekturen aufzubauen, Interieurtiefen voll malerischen Reizes anzudeuten oder in den Landschaften mit Claude Lorrainschen Silhouetten elementarische Wirkungen zu suchen. So entstehen Distanzverhältnisse von zwingender Kraft. Aber daneben sind ihm alle andern Anschauungsformen geläufig, alle Teile untrennbar, die in der modernen Malerei immer von einzelnen Künstlern einzeln kultiviert werden. Keiner hat wie er die Bedeutung des Lichtes für das malerische Ausdrucksvermögen erkannt. Ohne die verklärende Gewalt der Helle wäre es ihm nie gelungen, die häßlichen Körper schön zu machen. Die Heutigen haben das Licht ja zu ihrem speziellen Studium gemacht; aber sie betrachten es gar zu oft als den einzigen Gegenstand ihrer Kunst, bestreben sich einseitig, das Licht an sich darzustellen ohne Rücksicht auf die beleuchteten Körper, die doch das Phänomen erst ermöglichen. Es macht ihnen wenig aus, ob der Lichtstrahl auf das Bedeutende oder Unbedeutende fällt, wenn nur seine mannigfachen Wirkungsmöglichkeiten wiedergegeben werden. Rembrandt war auch darin der Ueberlegene, daß er die von Lichtwirkungen erzeugten Anschauungswerte seiner Gesamtidee dienstbar machte und sich sagte: wenn schon das Unbeseelte im Lichtstrahl mit funkelnden Reizen umkleidet wird, um wie viel mehr muß das Beseelte gewinnen. Ihm lag nichts daran, Beleuchtungseffekte wissenschaftlich zu untersuchen und um ihrer selbst willen zu malen; er studierte vielmehr den Impressionswert der Lichtwirkungen und benutzte die Ergebnisse, um symbolische Vertiefung zu erreichen. Und blieb doch immer wahr. Ebenso ordnet er die Farben, die im funkelnden Juwelenfeuer in der Garbe eines gelblich unirdischen Lichtes spielen, nach der Art, wie sie aufs Gefühl wirken. Er treibt eine subtile Farbenpsychologie. Was Whistler, der genialische Faiseur, eitel auszudrücken strebte, als er



Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,41, B. 0,34

Die heilige Familie
1640

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

BOSTON PUBLIC LIBRARY



Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 0,84, B. 1,05

Christus und die Jünger von Emmaus
1648

seinen Bildern Namen gab wie: „Kaprice in Purpur und Gold“ oder „Nokturn in Blau und Silber“, das hat Rembrandt gelassen vorweggenommen. Er wählte für das Wesenhafte jeder Handlung, Situation oder Stimmung das einzig möglich scheinende Kolorit mit einer Sicherheit und verschwenderischen Empfindlichkeit für Farbenwerte, die ans Wunderbare grenzen. Wie ein ganz großer Instrumentist verfährt er mit weiser Sparsamkeit; aber wenn dann der Trompetenstoß eines leuchtenden Rots einmal erklingt, geht er auch durch Mark und Bein. So ist er also ein Meister der Klangfarbe, beherrscht vollständig das vibrierende Leben des Lichtes, gibt das Wesenhafte des Raumgefühls, die innerste Monumentalität des Charakteristischen und den tiefsten Sinn der Menschenseele; er erlebt Impressionen, worin eine Totalität des Lebendigen enthalten ist und worin alle Teile ihren Gradwerten nach geordnet sind. Das schwierige Problem, die biblischen Legenden realistisch einzukleiden, scheint für ihn nicht zu existieren. Es gilt für ihn, was Goethe in dieser Hinsicht über Shakespeare anmerkt: „Niemand hat das materielle Kostüm mehr verachtet als er; er kennt recht gut das innere Menschenkostüm, und hier gleichen sich alle. Man sagt, er habe die Römer vortrefflich dargestellt; ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga. Hat man sich einmal hierauf eingerichtet, so findet man seine Anachronismen höchst lobenswürdig, und gerade daß er gegen das äußere Kostüm verstößt, das ist es, was seine Werke so lebendig macht.“ Diese ganze Fülle stellt Rembrandt mittels einer Technik dar, die ebenso mysteriös ist wie seine ganze Kunst. Auch als Techniker redet er, nachdem ihn die Tradition seiner Zeit erzogen hat, auf einsamer Höhe; er beweist einmal mehr, daß Technik und Idee nie zweierlei sind, sondern sich wechselseitig bedingen. Beweist es zur Verzweiflung seiner Kopisten, die seine Bilder beriechen und dem Herrlichen die Geheimnisse abgucken möchten, denen es aber nie gelingt, die Züge dieser magistralen Handschrift nachzuziehen.

Rembrandt hatte seine Methode wie jeder originelle Künstler. Aber was bei den Kleinen Manier ist, war bei ihm Stil. Ein Stil, der fest in der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts wurzelt, die beste Kraft aus Handwerksüberlieferungen empfängt, dann aber über das Niveau sich erhebt und den Zeitgenossen unerreichbar wird. Auf Rembrandts Methode ist Michelangelos Wort anzuwenden: „Mein Stil ist berufen, Narren zu züchten.“ Genies, die auf Grenzscheiden der Zeit stehen und ein Aeußerstes mit gesteigerter Leidenschaft anstreben, werden ihren Nachahmern fast immer verderblich. Rembrandts schwere, mit Zukunftsgedanken gesättigte Kunst mußte erst ein paar Jahrhunderte ablagern, um eine Quelle neuer Anregungen zu werden. Sie ist es geworden. Es gibt heute kaum einen bedeutenden modernen Maler, der nicht in irgendeiner Weise auf Rembrandt hinwiese. Fatin Latour und Monticelli beziehen sich auf ihn, Carrière und Israels, Millet und sein Kreis, Degas, Liebermann, Uhde und der ganze Impressionismus; die Psychologen gehen bei ihm in die Lehre, die Romantiker lassen sich von ihm anregen, und man kann kaum eine moderne Radierung in die Hand nehmen, sei sie von Whistler, Zorn, Liebermann, Menzel oder irgendeinem andern, ohne den Geist Rembrandts zu spüren. Er ist in den Ateliers allgegenwärtig, wie es Shakespeare im Theater ist. Allen ist er zum höchsten Vorbild geworden: denen, die von der Malerei Inhalte und poetische Erzählungen fordern, und denen, die nur gute Malerei suchen; bei ihm kommen die Kenner auf ihre Kosten, die Sammler und die an den Bildern herumschnuppernden Kunstgelehrten; die Ungebildeten, die sich von einer Darstellung nur unterhalten lassen wollen und in Rembrandt sogar allein das Genrehafte begreifen; die feinen Geister, die ästhetischer Gourmandise frönen; die

tiefen Seelen, die Symbole des Lebens in der Kunst suchen, und die Begeisterungsfähigen, die sich an sinnlicher Schönheit zu berauschen vermögen. Er gilt den Frommen als fromm und den Aufgeklärten als modern; Christen, Pantheisten, Monisten und Spiritisten können ihn als einen der Ihren erklären, und sowohl Realisten wie Idealisten erkennen ihn als Oberhaupt an. Er ist ein Ganzer, eine Welt, woraus es jedem zurückschallt, wie er hineinruft.

*

Ist Rembrandt mit solchen Andeutungen nun erklärt? Er steht nach wie vor da als eine geheimnisvolle Erscheinung, ganz verständlich nur dem gleichgeborenen Genie. Er, dessen Werk ja Angriffspunkte genug bietet, weil eine so schwindelnde Höhe unmöglich gleichmäßig gehalten werden konnte, spottet aller Kritik. Aus jeder noch so geistvollen Analyse geht er immer wieder als unzerstörbare Einheit hervor und schlägt den Einwand mit der Wucht seiner Persönlichkeit nieder.

Fürsten herrschen und gehen dahin, Völkerschicksale erfüllen sich, in blutigen Schlachten opfern sich Millionen, Heldenschicksale glänzen auf und verblassen; das Ungeheuerste begibt sich, Leben gebärend und zerstampfend schreitet die Zeit ihre Bahn und hinterläßt nichts als Vergessenheit und schemenhafte Erinnerungen. Es demütigt sich das Talent vor dem Mächtigen, und man gedenkt beider nicht mehr, wenn sie im Grabe modern; in aller Munde ist ein Name, und die nächste Generation vermag sich nicht mehr darauf zu besinnen; des Lebens Ruhm und Macht vergeht vor dem eisigen Atem der Geschichte.

Das Werk des Müllerssohnes aber reckt sich stolz über die Jahrhunderte hinweg und überdauert die Schicksale der Kleinen und Großen. Seht! ein armes, trauriges Menschenleben, voll Hoffnung begonnen und in Sorge, Armut und Bitternis geendet; ein niedriggeborenes Menschenkind, immer ausgeschlossen von der Gemeinschaft der Vornehmen, oft verachtet und schließlich grausam mißhandelt; ein stiller Arbeiter, im engen Zimmer vor sich hin schaffend, den Begebenheiten seiner Tage fremd, den Besten unbekannt und ohne große äußere Erlebnisse den Daseinspfad, abseits von der Menge, dahinschreitend: und doch ein Held, ein Cäsar, größer und mächtiger als die Großen und Mächtigen, die Reiche aufgebaut und zerstört haben. Ein Gesetzgeber im Reiche der Schönheit und Menschlichkeit, dem sich die spätesten Geschlechter noch beugen werden.

Was gab diesem bescheidenen Menschen solche ungeheure Christusmacht? Nur dieses: daß er die große Liebe hatte. Die Liebe, die alles versteht und ergründet, die Herrlichkeiten des Lebens noch in den dunkelsten Winkeln des Daseins wahrnimmt, die tröstende Idee der Schönheit in ihrer ganzen Majestät begreift und die Einheit zu ermessen vermag von Gott und Welt, von Freiheit und Notwendigkeit. Die Macht und Kraft und Herrlichkeit eines alles umfassenden Gefühls hat diesen tief Erniederten strahlend hoch über alle erhoben, hat ein von Natur nicht gewaltiges Talent zur höchsten Genialität entwickelt und den Einsamen Werke schaffen lassen, die der Menschheit nun ewige Ziele weisen, die Symbole sind des unzerstörbaren Adels der Menschenseele und vor denen das Herz der Könige niederkniet wie das der Bettler.

Rembrandts meisterhafte kleine Radierungen, die man trotz der nichtssagenden Gegenstände, an denen hier die höchste Kunst geübt ist, für so ausserordentliche Meisterwerke hält, entbehren der sogenannten Erfindung und sogar der äusserlichen Treue; im höchsten Grade aber besitzen sie Wahrheit, nämlich die Wahrheit einer allgemeingültigen, geistigen Anschauung, wie sie bewusst oder unbewusst, rein oder getrübt in jedem Menschen lebt. *Adolf Bayersdorfer*



REMBRANDTS TRAGWEITE VON JAN VETH

Seitdem im Reich der Malerei Raffaels Oberherrschaft wohl ein wenig nachgelassen hat, wird Rembrandt ziemlich allgemein als ungefähr der größte Maler der Welt anerkannt. Dies ist eine jener allmählich entstandenen Meinungen, welche anfänglich von einzelnen mit spontaner Ueberzeugung geäußert werden, um dann langsam durchzudringen bis zu der großen Menge, welche sie gedankenlos nachzusprechen pflegt. Daher darf auch diese Wertung nicht anstandslos und ohne nähere Betrachtung hingenommen werden.

Darf man denn, während Raffael die Vollkommenheit einer klassischen Formensprache verkörpert, demgegenüber in Rembrandt ohne Reserve der vollkommensten Aeußerung einer vollen Freude am Malen huldigen? Stand dieser kühne Freigeist in der eigentlichen Malkunst wirklich unerreicht da? Zeigt er sich immer und mehr als andre seiner selbst und seines Handwerks sicher? Hat er es, den anerkanntesten Meistern gleich, in eigner Richtung stets besser verstanden, durch wenig Worte das beredt auszudrücken, worauf es ihm ankommt?

Denkt man an den fabelhaft-virtuosen Franz Hals, an den fürstlich-fleckenlosen Velazquez, an den ritterlich-allvermögenden Rubens, dann würde man in Augenblicken kritischen Zweifels geneigt sein zu fragen, ob Rembrandt im allerhöchsten Sinne des Wortes sein Fach wohl verstanden habe. Nicht vor allem wird man bei ihm ein unfehlbares Bossiervermögen suchen. Seine Arbeitsweise beruhte viel mehr auf Tasten, denn auf Treffen, seine Farbenbehandlung war stets eine verwickelte gewesen. Daß dieser ewige Sucher seiner Farbe, seines Tones, seines Gehaltes stets absolut sicher war, wird niemand behaupten. Und wenn er hin und wieder dazu kommt, seine Formüle, seine Palette, seine Hand vollkommen zu beherrschen, läßt er auf Gemälde, welche das seltenste Können verraten, neue Beweise dafür folgen, welch große Mühe ihn das Suchen nach reiner Ausdrucksfähigkeit gekostet hat. Kann man dabei wirklich ein sehr großer Maler sein?

Man kann ein großer Maler sein längs verschiedenen Wegen, und Rembrandt war ein außergewöhnlich großer Maler, und mehr als das, auf seine eigne Weise. Die Sache ist, daß sich da, wo andre sich von Anbeginn an nach einer elementaren Tradition richten und, das neu erworbene Kapital fortwährend auf Zinsen gebend, sich unablässig dem einmal gesteckten Ziel nähern, dies unruhige Genie, das wie ein Ketzer in der Malerei begonnen, außerdem immerfort an das Unerreichbare heranwagt, seine Flügel immer kühner ausbreitet und wie ein eignes Heil vergessender Weltenentdecker fortwährend nach neuen unbekannten Reichen und weiteren Horizonten sich sehnt.

Ein noch ungelöstes Problem läßt ihm keine Ruhe, er setzt dafür alles aufs Spiel, er schleppt dafür alles mögliche zusammen. Aber was er heute erreicht hat — und wie viel erreichte er nicht in der Tat! —, scheint ihn oftmals am nächsten Tage schon zu verstimmen, denn sein kühner Geist will allzeit höher steigen, allzeit tiefer peilen, allzeit mehr umfassen. Wie würde es einem solchen wohl möglich sein, sich vor allem mit klarer Bestimmtheit auszusprechen? In ihm pochten seltsam fremde Wünsche, in ihm wogte ein unendliches Visionenmeer, und das alles mußte einen Weg nach außen finden — wie sollte er wohl immer ruhig mit sich selbst zu Rate gegangen sein, auf welche Weise das geschehen könne!

So vielfältig war das überreiche geistige Material, das in ihm gärte und nach Modelung verlangte, daß er nicht selten ein Motiv, mit dem er sich leidenschaftlich bemüht, durch die Uebermacht neuen Stoffes verdrängen läßt, um erst viel später das losgelassene Thema in einer inzwischen stets reifer werdenden Kunst zur weiteren Entwicklung zu bringen. Hatte er die Zähne erst einmal in etwas hineingebissen, so

konnte er beharrlich festhalten wie kaum ein andrer — und keine Mühe war ihm zu groß, kein Wagnis zu kühn, um für seine prunkhaften Phantasien einen Stützpunkt zu finden. Aber so hastig suchen seine Gedanken oftmals das Papier, daß er erhalten gebliebene Skizzen auf Todesanzeigen niederwirft oder neben einer Konzeptzeichnung, die er in der Schnelligkeit nicht sprechender gestalten kann, in Worten memoriert, was seine spontane Absicht gewollt hatte. Könnte eine solche Geistesbeschaffenheit jemand die Ruhe gönnen, vor allem andern seiner Ausdrucksweise sicher zu sein?

Ungestümes Begehren pflegt sich sogar bei den sieghaftesten Genien nicht jeden Tag in volle Harmonie aufzulösen.

Man hat die Technik seiner Zeichnungen wunderbar genannt. Ihr Eigenstes besteht meiner Ansicht nach darin, daß sie außerhalb aller Technik stehen. Sie sind nicht ausgeführt, sondern ausgeschüttet. Gewiß, und wir sagten es bereits: dem, was ihn gerade beschäftigt, widmet er häufig die unbegreiflichste Geduld, und niemand hat jemals unermüdlicher gewühlt und sich abgequält als dieser rastlose Goldsucher. Die Radierung von Jan Six, jenes unbegreifliche Wunder einer aufs sorgfältigste gepflegten Ausführung, ist dafür ein Beweis aus vielen. Aber wenn er einem andern, und noch dazu kontraktlich, zusagte, sein Porträt genau so auszuführen wie jene Platte, so wurde solch frommer Plan niemals verwirklicht. Sich wiederholen war ihm zu allen Zeiten ein Greuel. Läßt nicht die Geschichte der radierten Kreuzabnahme, die im ersten Zustand wundervoll, aber verkehrt geätzt war und die er bei der zweiten Platte einer gröberen Hand überließ, dies gleichfalls vermuten? Und lieber, als daß er dort stehen blieb, wo er angelangt war, warf er seine ganze Suprematie über den Haufen. Die berühmte „Dame mit dem Fächer“ und ihr sich zu Brüssel befindendes Pendant sind Bilder, ganz dazu angetan, um ihm Künstler und Publikum zu Füßen zu zwingen. Aber er antwortet mit dem fiebrigsten Traum, der fabelhaftesten Phantasmagorie, die jemals ein Porträtmaler auszuführen wagte, und entfremdete sich alle durch seine „Nachtwache“. Wie übrigens wäre es möglich gewesen, ihm zu folgen? Der Reichtum des in ihm gärenden Stoffes ist so überwältigend, daß er von einzelnen biblischen Momenten wohl ein Dutzend Kompositionen entwarf, untereinander alle derartig verschieden, daß sie von ebensoviel verschiedenen Künstlern hätten herrühren können. Eines jener Motive, „Die Flucht nach Aegypten“, spukte ihm so sehr und unter stets neuen Aspekten durch den Kopf, daß es ihm nicht genügte, es unzählige Male neu zu behandeln, sondern daß er es sogar nicht unterlassen konnte, nochmals eine Platte von einem andern auszuschleifen, um bei neuem Dekor die „Heilige Familie mit dem Esel“ hineinzuätzen.

Wir wissen, wie er sich wirtschaftlich ruiniert durch die unbezähmbare Begierde, für diese königliche Phantasie stets wieder neue Nahrung zu sammeln. Nie hat ein Künstler eine wunderlichere Anhäufung von Kostbarkeiten sich erworben. Sein Hang zum Ueberfluß schien, während seine Zeitgenossen im übrigen seine frugale Lebensweise erwähnen, in dieser Hinsicht maßlos. Sein bekannter Sinn für ungewöhnlichen Schmuck verführte ihn schon frühzeitig zur Anschaffung des kostbarsten Zierats. Zu Saskias Lebzeiten besaß er zum mindesten außer einigen enormen birnenförmigen Perlen eine köstliche Doppelschnur, einen sehr großen Diamanten in einem Ring und zwei andre Diamanten in Ohrringen, während die goldenen Ketten, die er seinen männlichen Modellen umhing, als von allerbestem Gehalt erscheinen. Vor allem aber auch sättigte er seinen Augendurst an fremdartigen Waffen und Gewändern. Ein Zeitgenosse berichtet, wie er

„Auf Neu- und Nordermarkt gar eifrig suchen ging
Nach Harnisch, Dolchen, Pelz aus fremdem Land,
Halskrausen auch, die malerisch er fand,“

und in seiner Einrichtung findet man in jener Hinsicht die größte Varietät. Das merkwürdige Inventar nennt Lanzen, Bogen, Schilder, Kürasse, Schwerter, Helme, Hellebarden, antike Stoffe, spanische Stühle und alles mögliche andre. Bedenkt man, was in jenem kunstvollen Hause bereits aufgehäuft war, dann bekommt man den Eindruck, als sei ihm alles, was Natur und Kunst nur hervorzubringen vermochten, begehrenswert erschienen und als habe er, einem zweiten Doktor Faustus gleich, seine Ruhe verkauft, um seinen Blick an allen Schätzen der Welt weiden zu dürfen. Mit Recht sagt derselbe Reimschmied:

„. . . er sich zum Vorteil nahm,
was aus der Welten Teile je herüberkam . . .“ *

Denn dieser rastlose Forscher, der sowohl mit Männern von weltlichem Ansehen und Gelehrten verkehrte als auch mit Geusen und Schmarotzern und sein Heil ebensowohl bei Mennoniten als auch bei Orthodoxen und Rabbinern sucht, ist in seinem Kunstgeschmack gleichfalls von der größten Unbeschränktheit, von dem seltensten Eklektizismus. Motive entlehnt er Holländern aus dem sechzehnten Jahrhundert, italienischen Gemälden und Gravüren, ja sogar Renaissancemedaillen und indischen Zeichnungen. Die Wände seines übervollen Hauses waren bedeckt mit Gemälden von Carracci, Giorgione, Giacomo Bassano, Raffael, Palma Vecchio, wie auch mit Bildern von Brouwer, dem jungen Hals, Lievens, Hercules Seghers, Lastman, Pinas Porcellis, Simon de Vlieger, während er inzwischen als Sammler insbesondere auch Lucas van Leyden und sogar Van Eyck in Ehren hielt. In seinen unzähligen Mappen findet man außer einer Menge von Zeichnungen großer Meister sozusagen alles das versammelt, was der Grabstichel je hervorgebracht. Stiche von oder nach Goltzius, Heemskerck, Lucas, Bloemaert, Mantegna, Raffael, Michelangelo, Tempesta, Tizian. Aber auch Israel von Meckenem, Schongauer, Dürer und Holbein, ebenso wie Breughel, Van Dyck, Rubens, Jordaens, Mierevelt, Callot findet man so vollzählig wie möglich vertreten. Auf alle Darstellungen des Fremdländischen erpicht sammelt er Abbildungen von Tiroler Landschaften, von türkischen und römischen Gebäuden und von Kriegsszenen. Er muß Hirschgeweihe und Felle wilder Tiere, ja sogar ausgestopfte Tiere besitzen und neben Globen, einer Harfe und Blasinstrumenten auch Medaillen und Fächer, Mineralien, Muscheln, Korallen und — ja was eigentlich wohl nicht? Abgesehen von marmornen Bildwerken besitzt er zahllose Antiken in Gips und außerdem nach der Natur aufgenommene Abgüsse von schlafenden Kindern und allerhand Händen und Köpfen, unter denen die eines Mohren und die des Prinzen Maurits erwähnt werden. So sehen wir ihn all das Ungewöhnlichste, Ueberraschendste, Verborgenste, Leuchtendste an sich reißen, sehen ihn immerfort von einem zum andern überspringen, alles durchschnüffeln, nach dem meist Phantastischen sowohl als auch nach dem Natürlichsten greifen und sehen ihn endlich, allumfassend wie er war, in allem, was dem Auge wahrnehmbar, Nahrung suchen für seine ungeheure Lebenssynthese.

Nicht nur, daß er als Maler das Leben umfaßte, indem er sämtliche Kunstgenres von der biblischen Geschichte, der Mythologie, dem Porträt und dem Akt bis zu der Landschaft, dem Stillleben, der Allegorie und dem Genre pflegte: er umfaßte auch das menschliche Zusammenleben einerseits bis in seine Erscheinungen des ausgelassensten Luxus und der fürstlichen Pracht, anderseits bis in das allen Prunkes gänzlich Entblößte, bis in die dürftigste Armut und die absoluteste Weltvergessenheit. Dies gilt auch für den Grundcharakter seiner Konzeptionen selber. Keiner, der einen reicheren, festlicheren Prunk gemalt hat als der Mann, welcher die verblüffend instrumentierte „Nachtwache“ schuf, und keiner auch, der auf schönere Weise flüsternde Innigkeit zum Ausdruck gebracht als er, dem wir die „Heilige Familie“ in

* „. . . hij tot zijn voordeel nam,
Wat oolt uit 's werelds vier gedeelten herwaarts kwam . . .“



Kassel oder den „Tobias mit der Frau am Spinnrad“ aus der Sammlung von Sir Francis Cook zu verdanken haben. Auch von den charakteristischsten Zügen der verschiedenen Menschenalter blieb nichts ihm fremd. Niemand, der vor ihm die Schönheit des Alters so sehr erkennen ließ. Ist daneben jemals volle, strotzende Lebenskraft prächtiger ausgedrückt worden als in den „Stahlmeistern“? Wurde jungfräuliche Zartheit jemals reizvoller dargestellt als in der Kasselschen Saskia? Namentlich in seinen Zeichnungen und Radierungen findet man Kinder von echterer Kindlichkeit, als man sie aus irgend einer andern Kunst kennt. Und die reife, vornehme Grazie der „Frau Daey“ wiederum steht in der Kunst des Porträtierens unerreicht da.

Das Geberdenspiel seiner Figuren ist hin und wieder von einer mitteilsamen, lebhaft nach außen dringenden, außerordentlich beweglichen Mimik, aber demgegenüber steht, daß kein andrer in stillen, gelassenen Haltungen so sehr die Seelenregungen von innen heraus sprechen ließ, als es dieser Adler mit Taubensanftheit zu tun vermochte.

So offenbarte sich ihm das Leben von allen Seiten. An allem, dem er seine Andacht widmete, entdeckte er neue Züge. Aus dem physisch Alltäglichen löste er das psychisch Schöne. Es ist, als ob er überall einen tieferen Grund, einen wahrhafteren Organismus bloßlegt. Sogar in seinen oftmals so mißverstandenen gemalten Landschaften wird das kühne Ungestüm einer das Unwahrscheinliche streifenden Phantasie dennoch gestärkt durch das am tiefsten wurzelnde Gefühl für das Organische.

Möge er sich auch des Stils von italienisierenden Vorgängern oder Freunden oder der Motive aus fremden Stichen bedienen, wenngleich der Aspekt der unmittelbaren Naturwahrheit sich dem heroischen Schwung der ergreifenden Allüre auch noch so sehr unterordnet, so ist es doch der lebende Kosmos, der ihn lehrte, all diesem seinen Odem einzuflößen. Und gerade dieser ihm eigne Sinn für das grandios Atmende ist es, welcher ihn alsdann zu einem Stil der Landschaftsmalerei reizt, in welchem er durch sein in großer Bewegung und vermessenen Akkorden Orchestrieren von Linie und Ton den Himmeln und Landen und Gewächsen und Hügelreihen, die gleichsam zu freien dramatisierten Naturkräften zurückgedrängt werden, Stimme zu verleihen weiß.

Wie er übrigens, wenn ihm der Kopf danach steht, allem Lebenden durchaus nachzuspüren weiß, das würde, wenn auch nicht seine gezeichneten und radierten Landschaften wären, in denen er, dem Motiv scheinbar nüchtern und sachlich folgend, dennoch den Duft der lebensatmenden Natur wiederzugeben vermag, durch seine Tierstudien zur Genüge bewiesen werden. Nicht nur werden Hunde, Kühe, Schweine, Katzen, Esel, Hasen, Schafe, Rohrdommeln, Ziegen und Pferde in Bau und Bewegung wiederholt beachtet, sondern er hat sogar die Möglichkeit gefunden, die Eigentümlichkeiten der Bären, Löwen, Elefanten, Adler, Paradiesvögel, Papageien, Falken, Affen und Dromedare bis ins einzelne zu studieren. Wiederholt auch malt er mit erstaunlicher Kraft des Griffes eine aufgeschnittene Kuh an der Leiter, gleich als wolle er bis in die noch zuckenden Eingeweide des toten Körpers der Wurzel des Lebens nachspüren. Ein Bild mit toten Pfauen ist ein andres sprechendes Beispiel, wie er das Geschaffene, das für andre ein bloßes Stillleben bleiben würde, durch seinen Odem belebt. Er malt dort nicht nur die Oberfläche, nicht die äußerlich sichtbare Landkarte des schönen Federschmuckes, sondern gibt das bis in den Tod noch königlich und üppig Gefiederte, die elastische Windung dieser aufgehängten Tiere wieder in einem Rhythmus, der mit Furienkraft auf einen losfährt. Und das Nackte, das den Besten meist nur Veranlassung zur Nachbildung äußerlicher Formenschönheit blieb, wie weiß er sich auch in dem seinem Wesenskern zu nähern, es zu ergründen und zu ver-

schlingen im Dienste seines Pinsels. Sein ist der in Bewegung und Art lebendig erspähte, kunstlos entkleidete Menschenkörper in seinen vollen Rundungen, seinen geschmeidigen Wölbungen, seinen tief eingegrabenen Linien, seinen straffen Zuckungen, in dem blühenden, Wärme ausstrahlenden Berückenden seines lebenden, leuchtenden Fleisches.

Und indessen ist seine Wiedergabe von Menschen so wenig nur sinnlich, daß man ihn als Porträtmaler einen vollendeten Spiritualisten hat nennen dürfen. Dieser gierigsinnliche Beobachter war ein Seelenkenner wie kein andrer. Seine Konterfeie von teils längst vergessenen Bürgern haben etwas so Faszinierendes an sich, daß die Ueberlieferung es nicht unterlassen konnte, diesen so bedeutungsvoll aussehenden Menschen wenigstens die Namen von Berühmtheiten beizulegen. Der Connetable von Bourbon, Prinz Wilhelm III., Sobieski, Graf Hoorne, Turenne, Vondel, Grotius, Lumey, Jansenius und Tromp, ja sogar Wilhelm Tell wurden ihm, trotzdem keiner von ihnen ihm je Modell gestanden, wohl um das Besondere in dem Ausdruck jener Porträte zu erklären, von späteren Geschlechtern unwillkürlich als Modelle aufgedrängt. Das Aufziehen von „Banning Cocqs Korporalschaft“ umgibt er mit einem Prunk, der ein tatsächlich als Schützenstück gedachtes Bild fast zu einem Welträtsel gemacht hat. Und die „Syndici des Stahlhofes“ stellt er in ihrem doch wenig erhabenen Körmeisteramt mit einer Fülle von Weisheit in den fragenden Augen dar, die uns denken lassen könnte, daß diese Männer dort wie ein Sanhedrin angesichts der höchsten Probleme der Philosophie vor uns stehen. Und dieser fanatische Maler, der von den buntesten Widersprüchen erfüllt war, dieser allunternehmende Geist des ungezügeltesten sans gêne, dieser wilde Genießer des Pittoresken, dieser Liebhaber des Prunkvoll-Ueppigsten, dieser Ringer mit dem Unmöglichen hat in seine Bibelillustrationen eine fromme Andacht, eine sanftmütige Liebe und oftmals eine geweihte Schönheit gelegt, die an das edle Pathos eines Glaubenshelden mahnen.

*

Wenn wir uns von der ungeheuern Vielseitigkeit von Rembrandts Genie Rechenschaft ablegen wollen, dann bleibt es schließlich doch immer das größte Wunder, daß er sich bei jener gewaltigen Alleseroberungssucht als ein Künstler von psychologischer Konzentrierung gezeigt hat, wie die Welt vielleicht weder vor noch nach ihm einen gekannt hat. In letzter Instanz gedenken wir seiner denn auch mehr als des großen Ergründers des Unaussprechlichen denn als des dionysischen Lebensverschlingers. Sollen wir uns den Menschen vorstellen auf eine Weise, die auch den Künstler in seiner wahren Wesensart darstellt, so zaubern wir uns nicht die glänzenden Porträts vor den Geist, welche er in den Tagen seiner Jugend von sich selber gemacht hat, die noch stets eine übermütige Freude am Aeußerlichen verraten und die auf alle Fälle nicht lauter aus Inbrunst entstanden. Den wahrhaften Rembrandt denken wir uns so, wie er sich in Zeiten größerer Reife malte. Und besonders habe ich hierbei jenes fesselnde Bild des Herzogs von Buccleugh im Auge, das aus dem Jahre 1659 stammt. Rembrandt zählte damals 53 Jahre, war indessen älter als seine Jahre.

Da ist nichts mehr, was an den übermütigen Eroberer erinnert. Das Schicksal hat in jenem seltsam mißformten Antlitz heftig gewühlt, hat es durchfurcht, hat Beulen, Falten und Runzeln hineingerammt, seinen Brand hineingesengt, und seine großen Stürme sind darüber hingefahren. Aber das Leben möge noch so sehr ihn geschlagen haben, es hat diesen weisen Finsterling nicht im allermindesten gebrochen. Der resignierte Schweigemund liegt zitternd zurückgesunken hinter den schlaff herabhängenden Wangen, die bis zur Spürnase ausgewachsene Stumpfnase reicht feurig fragend darüber hinaus, und unter der ebenso ängstlich nach vorn ge-

drängten Stirn starren einen zwei gleich Kohlenfeuer glimmende Augen wie die eines Nachtwandlers dunkelglühend an. Allein mag es hinter jenen aufgesperrten Guckern auch kochen und wühlen, er hält das wilde Fieber in seinem Innern aufgeschlossen. Jener Mann belauert leidenschaftlich das Leben, aber er schlägt nicht funkensprühend drauf los. Er durchschaut schier unheimlich forschend die Erscheinungen der Welt und reißt das auf solch ununterbrochenen Entdeckungsfahrten gesammelte Gut gierig an sich. Jener Sonderling mit dem unzähmbaren Schluckerkopf, jener begehrliche Erforscher, jener rauhe Kerl mit den so fein geschliffenen Kanten, jener halsstarrige einsame Zauberer durchschaut das Sein bis in das unerhört Elementare seiner wildesten Regungen und greift aus tastbarer Form und flüchtendem Schatten das eine Nötige heraus, das rührt und erschreckt, dringt hinter den Tiefen seines Wehs und dem Glanz seiner Herrlichkeiten bis zu den Wurzeln des Lebens durch, und in seiner stillen Arbeitsstätte stellt er das aus der vorübertaumelnden Welt in seinem Titanenhirn sich spiegelnde Bild eines unter dem glimmenden Glanz der Unendlichkeit lauter zum Innerlichen verklärten Lebens hinaus.

Das Antlitz in jenem Ausdruck erklärt viel, wenn es uns einmal etwas zu sagen gewußt hat.

So war der feurige Maler, dessen wuchtige Kraft sich endlich in mächtiger Harmonie zu äußern vermochte.

So denkt man sich den konzentrierten Koloß, dessen Prunkliebe sich in den Stahlmeistern auf das Allergeringfügigste beschränkt hatte: die gestickten Ränder von ein paar Handschuhen, das glühende Rot der schrägen Kante der nach vorn sich stauenden Tischdecke, ein paar dumpfe Streiflichter noch auf dem geschnitzten eichenen Kaminsims, ein wenig Franse vielleicht an einem der Stühle und sonst alles Zurückhaltung in einer ungeheuer kühlen, von höchster Malkunst getragenen Schöpfung, groß, einfach, tief und reich durch innerlich brennendes Feuer.

So denkt man sich den Maler jenes hingeworfenen halben Kopfes auf der „Leiche bei Dr. Deyman“, welcher, in einzelnen Tönen angesetzt, ohne Farbe, ohne Blick der Augen, ohne Atem sogar, mehr als vielleicht eines seiner lebenden Gesichter unausgesprochene Geheimnisse aus dem schmerzerfüllten Abgrund des Bodenlosen offenbart.

So denkt man sich den Schöpfer des überherrlichen „Porträts der alten Dame“, welches Lord Wantage gehört und das, nur in Grau, Rötlichbraun und Schwarz, man möchte sagen ohne Mittel gänzlich in das Bild zurückgezogen gemalt, das säuselnd-unbewußte Aug in Auge widerspiegelt.

So war Rembrandt, als äußerer Prunk ihn nicht mehr reizte und er die Pracht der Lebensäußerung endlich am allermeisten in ihren kühnen Verborgenheiten selber gefunden hatte. So war der wirkliche, der olympisch geläuterte Rembrandt; nachdem man ihm sein Glück, sein Spielzeug, seine Ehre, seinen Ruhm genommen, nachdem er durch Widerwärtigkeiten gestählt, durch Enttäuschungen noch heldenhafter geworden war, nachdem er alles gekannt, alles gesehen, von allem gekostet hatte und er, stets mehr sich zurückziehend in die Kammern seines eignen Gemütes, immer tiefer in jenes Unsichtbare schaute, das in letztem Grunde stets des einzigen Malers eignes Erbteil gewesen war.

Es gibt niemanden, der nicht den Radierer Rembrandt über alle andern Radierer stellte. Um auch seine Malerei ganz so hoch einzuschätzen, würde man gut tun, öfter an das Hundertguldenblatt zu denken, wenn man ihn in seinen Gemälden nicht ganz begreift. *Fromentin*



Panshanger, Earl Cowper

Auf Leinwand, H. 2,825, B. 2,35

Reiterbildnis
1649



Bowood, Marquess of Lansdowne

Auf Leinwand, H. 0,860, B. 1,025

Die Mühle
Um 1650

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam

REMBRANDT UND SEINE ZEIT VON ED. HEYCK

„. . . und seine Zeit." Holländisches Leben und holländische Malerei! . . . Wir schließen die Augen und lehnen uns in den Sessel zurück, und ein herzhaftes und wohliges Behagen der menschlichsten Art geht durch unsern Sinn. Kauffahrer kreuzen draußen vor dem Texel unter gebraßten Segeln auf, oder fleißige Häringsflottillen kehren heim, und immer weht stolz das breite Fahnentuch der Generalstaaten vom hohen Top und der windgefüllten Schmack. Vor hundertfältiger Erinnerung tauchen mit den weißen Rad- und Spitzenkrägen die stattlichen Menschen auf, die in all diesem emsigen Handel und Bürgertreiben reich und gedeihlich geworden oder in selbstbewußte Ehren eingesetzt sind. Wir sehen sie in ihren Amtstuben, in ihren bürgerlichen oder luxuriösen, immer sorgfältigen Wohnungen, erblicken schwere orientalische Teppiche, gleißendes Goldgeschirr und wundervolle Gläser, drin funkelt im Sonnenstrahl, der durch die hellen Fenster dringt, der Wein. Südliche Trauben mit glimmendem Glanz, dunkle Oliven, glitzernde Austern, schwerleuchtend rote Hummern fügen sich zum Stillleben; wir denken auch an Geselligkeit und schöne Hausmusik, vor dem Fenster stehen Blumenstöcke, und da fallen uns wieder die Blumenstillleben ein voll Blüte und Glanz und feiner Schönheit. Aus fröhlichen Häusern und blühenden Gärten schweift die Erinnerung weit nach draußen in die Landschaft, zu hochwipfligen Landstraßen und niederen Kanälen, voller Verkehr und Kaufmannsbetrieb, und zu weiten Triften mit deftig prachtvollem Vieh und strotzenden Mägden; Reiter in der Tracht des Dreißigjährigen Krieges halten vor der Schenke, und die Wirtin lacht gefällig zu ihren breiten Späßen. Der ganze Wechsel der Jahreszeiten zieht vorüber, dem nahrungsreichen goldenen Herbst folgt der blasse verhangene Winter, auf den überschwemmten Wiesen tummeln sich jung und alt mit Schlittschuh, Schlitten und Eisspiel, galante junge Kaufherren schnallen der Dame die langen scharfen holländischen Eisschuhe an, in der Ferne saust vor scharfem Steuer eine auf Kufen gesetzte Jolle als Segelschlitten über die Fläche, und in den kahlen Aesten am gefrorenen Stadtgraben hocken die Krähen . . .

Das sind die neuen Dinge, die ein neues Volk von seinen Künstlern begehrt und an denen es laut seine stimmungsvolle Freude bekennt. Eine Revolution ist über die Kunst gekommen, eine radikale Meinungsänderung hinsichtlich des der Darstellung Würdigen, die zu eines Raffael oder Tizian, eines Schongauer oder Wohlgemuth Zeiten noch wie Blasphemie erschienen wäre. Dinge, die der abschweifendste Künstler jener älteren Zeiten höchstens als bemäntelte Zutat der großen Heiligenbilder gewagt haben würde, nun sind sie frank und frei zum Inhalt selbstbezweckter Darstellungsfreude geworden. Landschaft und Zimmer vermögen ein Stoff und Thema, ein Gemälde, ein Kunstwerk zu sein, Kühe und Hirten, Schiffe und Matrosen, Windmühle und Müller, geschlachtet ausgehängte Schweine, gerupfte Kapaunen und schillernde Fasanen, Frühstück und Nachtmahl, Wein und Bier, Geselligkeit und Gelächter, der derbe Humor der Kinderstuben und der qualmigen Schenken, und sich hinzugesellend der Arzt, der das allzu gute Leben von Zeit zu Zeit wieder auskuriert. Das schlechtweg Seiende, das realste irdische Leben bis ins Tägliche hinein wird hier gewürdigt, in dreister Vorwandlosigkeit die Liebe und das erzogene Auge, die starke oder feine Kunst des Bildners zu gewinnen.

Allerdings eine Revolution in der Kunst, wie sie stofflich nicht radikaler denkbar ist. Aber darum keineswegs eine, die die ganze „Zeit" einbegreift. Noch immer bewegen sich bedeutende Maler, Künstler von weltgeschichtlicher Größe, in den durch Jahrhunderte herkömmlichen Stoffkreisen, die das Mittelalter aufgestellt und die italienische Renaissance erweitert hat. Noch immer bietet und mehrt die große Kunst dem Ver-

brauch der älteren Kulturnationen, ihrer Kirchen und Altäre und ihrer mehr oder minder andächtigen Frommen die lieblichen oder hoheitsvollen Madonnen, die reuigen Magdalenen, die Cäcilien und Katharinen, die taufenden Johannes' und die gefesselten Sebastiane, die Kreuzigungen und Kreuzabnahmen, die Jüngsten Gerichte und die strudelnden Höllenstürze der Verdammten. Und gleichzeitig mengt sich in den stofflichen Kreis dieser altkirchlichen Schaukunst mit verführerischer Gewalt die Berückung durch die antike Phantasie hinein, gegen die das Mittelalter den tragisch vergeblichen Kampf der sinneverschließenden Askese geführt. Diese Antike, mit der das Mittelalter in unablässigem Angriff gerungen hatte, ohne von ihr gesegnet zu werden, über die es nur erreicht hatte, sie zu entstellen und zu verkleinern als eine sirenenhaft gefährliche Sinnenwelt. Bis schließlich (in der Renaissance) die katholische Weltanschauung des nur sein Gegenteil erreichenden Kampfes müde wird und den geschichtlichen oder mythologischen Stoffinhalt der Antike zum Selbstrecht freigibt; bis vollends die Weltklugheit des zurückerobernden Jesuitismus und seine Bildungschüler den Kompromiß mit dem Griechensinne abschließen, das heißt so, wie man ihn jetzt versteht. Gerade dieser wird nun absichtsvoll zu Hilfe gerufen, die Heiligengemälde durch sinnlich schöne Menschen mit prahlenden Gliedern bestrickender zu machen und mitzuwirken, die italischen, spanischen, französischen, brabantisch-vlämischen Völker festzuhalten in der erschütterten und wankenden altkirchlichen Vorstellungswelt. Nun breiten jene mythologischen Schilderungen, die sich vormals zuerst von Florenz und Mantua und Venedig aus hervorgewagt, ihre seltsam mitberechtigte Kameradschaft aus mitten zwischen den christlichen Andachtsbildern und allerorten im engsten Werkstatt-Durcheinander mit ihnen: Mars und Venus, die Nymphen und die Grazien, Leda, Jo und Europa und all die unerschöpflichen Abenteuer des Gottvaters der Antike; von Venus und Amor erzählt man wie von der Madonna mit ihrem Kinde; die Engel, die noch die vorraffaelische Renaissance als junge Mädchen gemalt, werden alle zu geflügelten Kupiden, die Venus- und Danaenleiber leihen ihre olympische Nacktheit her für die wohlige Anmut der christlichen Büßerinnen oder für die leuchtende Schönheit der zur Hölle stürzenden sündigen Körper des Jüngsten Gerichts.

Selbstverständlich liegt einer solchen, durch vier Jahrhunderte sich betätigenden Bündnisfähigkeit von Katholizismus und Antike eine nicht bloß oberflächliche geschichtliche Psychologie zugrunde, der nachzuspüren zu den anziehendsten und aufschlußreichsten Aufgaben für den Historiker gehört. An dieser Stelle muß es genügen, zu sagen, daß auch Dogmatizismus und Klassizität, so gegensätzlich sie sonst erscheinen, nahe zusammenrücken, sobald sich ihnen gemeinsam die Welt des einfachen Wirklichkeitsinnes gegenüberstellt.

Es ist die allumfassende Scheidung zwischen Ideologie und Realität, die wir hier berühren. Ideologisch gerichtet war das mit den Kirchenvätern geistig einsetzende Mittelalter, indem es die Wirklichkeit verneinte und lehrte, sie kasteiend aus den Seelen hinwegzutilgen. So hat es den „Mundus", den Inbegriff der sichtbaren Welt, töten und an die Stelle des Seienden ein in seiner Kühnheit gar nicht genug zu bewunderndes Lehrgebäude setzen wollen: welches die Allheit des mit den Sinnen Wahrnehmbaren für ein tatsächlich nicht Existierendes, alles Vergängliche für ein bloßes niederes Gleichnis, dagegen das nicht wahrnehmbare Jenseitige, das für die Sinne Transzendente, insofern als es das Ewige war, auch zum einzig Wirklichen und Bestehenden erklärte.

Aber auch das Griechentum in seiner klassischen Erhebung hatte den Kampf gegen das schlechthin Seiende geführt und dieses ersetzen wollen. Nur ganz anders als auf dem Wege der Verdammung und Abtötung des sich den Sinnen Darstellenden. Vielmehr genau umgekehrt auf dem

Wege der veredelnden Freigabe des Wirklichen, seiner Verklärung und Vergöttlichung über sich selbst hinaus. Sie zu erreichen strebte es durch sittliche und ästhetische Typisierung, durch eine von wunderbaren Lebens- und Schönheitsinstinkten geleitete Auslese aus der Vielheit des einfach Konkreten. Eine Typisierung, die das an sich Natürliche in die Sphäre des Idealen erhob und aus dem höchstbegriffenen Daseinsrecht des Sinnlichen und Menschlichen eine in sieghafter Enttäglichung unerreichte Phantasie und Kunstanschauung erschuf.

In dieser beiderseitigen grundsätzlichen Abwendung vom schlechtweg Seienden liegen die unbewußten und tieferen Vereinigungspunkte angedeutet. Diejenigen Möglichkeiten — wenn auch nicht schon alle psychologischen Anlässe —, welche nach langem, vergeblich geführtem Widerstreit und als dessen unvermeidliche Folge jene tatsächliche Annäherung des Katholizismus an die trotz und in ihrer Entstellung sieghaft behauptete Antike herbeigeführt und dann in auffälliger Eigentümlichkeit einen Zustand von Beruhigung, Solidarität und sogar von einer gewissen Harmonie geduldet haben. Allerdings mußte hierbei der Selbstverzicht des Dogmas auf seinen ursprünglichen Willensinhalt ein viel einschneidenderer sein, als jenes leichtgefällig sich gebende Bündnis die Gläubigen wissen zu lassen brauchte. Anderseits blieb freilich auch von dem echten Hellenenwesen nichts übrig und ward aus ihm nichts verwendet als das, womit es *diesem* Gegner so gefährlich gewesen war. Im oberflächlichst und subjektivst verstandenen Sinne triumphierte die Freiheit, die das Hellenentum den menschlichen Phantasien und der ästhetischen Freude der Sinne einräumte.

Diesem aus oberflächlicher Antike und oberflächlichem Katholizismus zu üppiger Repräsentation verschmolzenen Geschmacksinhalt der über ihre Höhe hinübergelebten späten Renaissance stellt sich nun Holland gegenüber, die ganz von jener gesonderte seelisch-geistige Welt des nordniederländischen Freistaates. Aus ihm zu zeitlos weltgeschichtlicher Größe erhebt sich Rembrandt — d. i. Reinbrand, ein germanischer Vorname, der analog wie Reinhard, Reinhold u. s. w. gebildet ist. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, geb. 1606, gest. 1669, der Müllerssohn aus der Universitätsstadt Leiden, er wird der gleichzeitig ungebundenste, vielseitigste und aufrichtigste, unverführteste künstlerische Vertreter des holländischen Lebensgehalts, der typisch tüchtige, von heißer und hoher Sachlichkeit rein und rastlos getriebene Mann seines Faches: zwischen diesem Volke des Fleißes und der vordringenden Beharrlichkeit der Weltenentdecker und Weltenbezwinger auf seinem Gebiet, der Hineinleuchter in Schönheiten des großen, wunderbaren, unerschöpflichen wirklichsten Seins von ahnenloser, neuer und bis heute noch nicht zu Ende gedachter Gattung und Herrlichkeit.

Man hat den Versuch gemacht, die in unsern Tagen sich vollendende freudige Würdigung dieses Mannes zu stempeln mit der Behauptung, daß in ihm der typisch reine und große *Germane* oder Niederdeutsche sich offenbare. Demnach wäre Rembrandt aufgetreten in jenes siebzehnte Jahrhundert hinein als die zu machtvoller Individualität gesammelte Verkörperung des endlich im selbsteignen Kultursinne sich bahnbrechenden Germanentums, als der germanische Widerspruch gegen die bisherige Weltgeltung der Antike und des mittelalterlichen Romanismus zugleich; Rembrandt hätte als erster, großer, bis über unsre Gegenwart hinaus wirkender Erzieher zur Eigenkultur die seelisch-geistig-künstlerische Zukunft des Germanentums freigemacht. Ein Schlagwort, das seine allbekannte, „Aufsehen“ machende, momentan sogar tiefgehend scheinende Wirkung geübt hat. Aber im Grunde doch nur deswegen, weil gerade damals die große Aera der politischen Erfüllung zur Ruhe ging und bei vielen das Verlangen reif geworden war, wieder einmal in Deutschland eine bestimmte Zieldeutung in privater Lebensanschauung und Kultur aus

faßbarer Nähe gewiesen zu erhalten, womöglich eine, die nun die angeborenen Züge des selbstbewußt gewordenen Germanentums trage. Bei diesem Anlaß hatte sich der Historiker von einem schönen Hingebungseifer des Publikums zu scheiden und mußte unüberzeugt verharren. Gewiß, es läßt sich über die Prägung Rembrandts zum deutschen Erzieher weitschichtig diskutieren und vieles für sie sagen. In Wahrheit ist die echteste geschichtliche Physiognomie des Germanentums seine proteische Allgestaltigkeit in Begabung und Kultursinn, seine Begierde und Fähigkeit, in jegliches zu folgen, für jegliches, was zwischen den Polen der äußersten Nüchternheit und des äußersten Idealismus liegt, spontane Disponiertheiten aus sich zu enthüllen und endlich jegliches Fremde sogar auf seinen zuvor noch nicht erreichten letzten und höchsten Ausdruck zu bringen. Diese wirklichste germanische Mitgift der Universalität und der Zentralisation aller Richtungen ist es, die durch manches, durch die einen Veranlagungen und Kräfte des Germanentums, dem vielgelesenen „Erzieher"-Buche augenfällig recht zu geben scheint und die es also auch unmöglich macht, das angeblich typische Germanentum oder typische Deutschtum Rembrandts kurzfertig mit zwei Worten abzutun. Sicherlich darf man die Frage aufwerfen, ob es nicht stolzer sein würde, jener erzieherische Deuter auf Rembrandt hätte recht, wenn auch nur durch eine von seltsam fein und grob vermengten Instinkten vorausgeahnte Erfüllung, die ein Germanentum der Zukunft bringen und wodurch es seine These beweisen würde. Stolzer vielleicht, aber minder reich. Und wir stellten ihm nicht die Prophetie, sondern den Historiker entgegen. Genau so beweiskräftig, als es von Langbehn mit dem Holländer Rembrandt geschehen ist, wollte ich mich anheischig machen, in dem nicht minder großen vlämischen Rubens die typische Kulmination des Germanentums zu erweisen. Um von kleineren und engeren, bequemeren Belegen zu diesem Kapitel zu sprechen: die Marienleben und heiligen Sippen der Kölner, die Madonnen der Schongauer und Pleydenwurff sind stofflich und gemütlich kein minder echter Ausfluß des hingebungsvollen Germanentums, wie Rembrandts berühmte „Anatomie". Und Rembrandts Eigenart als Maler — um endlich einmal vom Malen selber, der künstlerischen Großartigkeit darin zu sprechen — ist wohl durch ihre innerliche Unbegrenztheit bewundernswürdiger zu bewerten, aber an sich nicht germanischer als die so anders sich uns darstellende Kunst eines Holbein oder wiederum als die eines Böcklin und, richtig im Kern erfaßt, sogar eines Anselm Feuerbach.

Gewiß tritt uns in Rembrandt der eine Pol eines allgemeinsten Gegensatzes entgegen, der geschichtlich durch das kleine Holland allein nicht genügend bezeichnet wird. Aber die Linie, die hier die Scheidungen vollzieht, kann nicht auf dem Grat zwischen hellenischer oder romanischer und anderseits germanischer Veranlagung hinlaufen, so beliebt heutzutage bei spintisierenden Mitgängern des historischen Erkennens derartige mit dem Rassenhaften und Völkerpsychologischen kurzfertig operierende Sonderungen sind. Sie läuft vielmehr auf dem Grat zwischen Vorstellungskraft und Wirklichkeitsinn, um welche beide sich gar seltsam und wechselnd die Völker — nämlich in vielen Fällen immer wieder dieselben Völker — herzugruppieren. In diesem unsern Falle ist der Wirklichkeitsinn vertreten durch den Protestantismus, und zwar in seiner besonderen holländischen Lebensgestaltung.

So wie die große Umformung der christlichen Weltanschauung um die Wende vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert nach ihren näheren und tieferen Bedingungen auftrat, ward sie zur Absage an die üppig auswuchernden und üppig vermengten überlieferten Phantasiewelten um sie her, zum Protest gegen die ältere Herrschaft der aus sich selber gestaltenden Ideologie. Und somit ward sie zur damals heiß und lang ersehnten Befreiung der Selbstberechtigung des Lebens, der Positivität des

Willens in der Weltschöpfung, der guten und tüchtigen Existenz der irdischen Realität im weitesten Sinn. Sie ward zu noch viel weiterer Absage als bloß an das übersinnliche mittelalterliche Dogma; niemand anders als die Reformatoren warfen ganz zur gleichen Zeit auch den lautesten und vergnügtesten, aber drum nicht den allergegensätzlichsten Gegner des mittelalterlichen Geistesinhaltes aus seinen kecken Positionen zurück und übten das Amt seiner Besiegung, nämlich des auf auf die Antike sich unmittelbar berufenden Humanismus. Nicht nur der Geisteszwang des Dogmatizismus, sondern auch die gebildete Geistereroberung des neuantiken Heidentums geht mit der Reformation zu Ende. Freimachungen und Siege des Germanentums liegen freilich in dem allen, noch in viel tieferem Sinn, als daß gerade die germanischen Völker es sind, die der Reformation am deutlichsten ausharrend zugewendet bleiben. Dieses problemtiefe kulturgeschichtliche Kapitel wäre mit der Formel, die germanischen Völker seien am meisten zum klaren Protestantismus und zu aller Nichtromantik disponiert, nur sehr oberflächlich berührt.

Der Protestantismus kehrt nun aber vor allen Dingen zurück zu jener neutestamentlichen Auffassung, die zeitlich im Drehpunkt zwischen Antike und Kirchenvätermittelalter liegt. Nämlich der, das Leben zu nehmen und zu tragen, wie es ist, es zum Anlaß zu machen für die Entwicklung der heroischen und resignierten Tugenden der Bescheidung, der Selbstüberwindung und Geduld, der einfachen Redlichkeit, des Gutseins und der Liebe, und die Erlösung von den Mängeln dieses Lebens, den Trost und den Lohn zu wissen durch den schlichten starken Glauben. Es kommt dem Protestantismus nicht mehr in den Sinn, das Leben als solches dogmatisch verneinen und asketisch töten zu wollen. So befreit er sich mit leichter Mühe von dem endlos unfruchtbaren Kriege gegen die natürliche Welt, welcher der Inhalt des strengstgedachten Mittelalters gewesen war. Er sagt jener Schmähung und Niedergeißelung alles Schöpfunggewollten ab, worin die Askese des Mittelalters tatsächlich doch nichts erzielt hatte als eine Aufpeitschung und ansammelnde Hochspannung eben derjenigen sinnlichen Kräfte, die sie niederzwingen und ersticken wollte, nur eine Glutüberhitzung des Gegners, die die einfachere Reinheit, die beruhigte Natürlichkeit und zum großen Teil die edleren Mitgiften der Menschlichkeit aus dem Leben hatte wegfressen können. Die Reformation verzichtet auf die ekstatisch naturwidrigen Ideale der mittelalterlichen Frömmigkeit und auf eine gewalttätige Umkonstruktion der metaphysischen Welt, um statt dessen in der sicheren Einfachheit ihres Glaubens die Welt zu sehen, wie sie ist, und aus einer realtüchtigen sittlichen Daseinsführung die ewige wahrhafte Seligkeit zu gewinnen. Aber gleichzeitig, umgekehrt, verzichtet diese Lehre der Reformatoren auch auf das, was vor dem Mittelalter die Antike unternommen und was der Humanismus wieder in Erinnerung gebracht hatte: auf eine Idealisierung des Seienden, auf Vergöttlichung des Menschlichen. Sie bedarf deren nicht und muß sie ablehnen, da auch sie daran festhält, wie die mittelalterliche Kirche, die Vollkommenheit, die Seligkeit des Lebens in die alleinige jenseitige Urewigkeit des Göttlichen hinüberverlegt zu wissen. Klarer, bewußter noch als das Luthertum ist es das reformierte Bekenntnis, welches die letzte Mystik aus der Weltanschauung des Protestantismus hinwegräumt. Denn die heftigsten Formulierungen der reformierten Lehre, die Wiederanknüpfungen an die augustinische Prädestination, belasten doch im Grunde nicht sonderlich allgegenwärtig das Bewußtsein der im Tagesleben stehenden Gemeinden; sie entspringen immer nur der scharfen Konsequenz des bibelfußenden, zu Ende logisierenden Verstandes, der dieses Bekenntnis und diese Religion am bestimmtesten allen bisherigen Ideologien gegenüberrückt, die über die Menschheit geherrscht haben. Gerade in Holland durch

die Dordrechter Synode zur Zeit der Knabenjahre Rembrandts, 1618 und 1619, hat man der Tüchtigkeitsfeindlichkeit jener harten Prädestinationslehre die Spitze abgebrochen und sich von den übrigen reformierten Kirchen hierin, mehr in theoretischem als praktischem Belang, getrennt.

Mit seiner puritanisch einfachen Frömmigkeit und seiner puritanisch nüchternen Anschauung und Meisterung der im menschlichen Leben natürlich waltenden Kräfte war der Calvinismus das Bekenntnis der nördlichen Niederlande geworden. Allgemein war der Calvinismus, weit mehr als das Luthertum der Epigonen, die eigentliche Kampfreligion in Europa gegen den Katholizismus und dessen vielbestrebte Reaktion geblieben, und im besondern hatten namentlich hugenottisch-calvinische Flüchtlinge das reformierte Bekenntnis durch Predigt und stille Werbung in den gegen die spanische Ketzerverfolgung sich aufringenden Niederlanden verbreitet. Der Calvinismus ist es, der letzteren gegen Philipp II., gegen Albas Blutgerichte und gegen Albas Nachfolger die innere Kraft und das Beharren gestählt hat; und in dem Maße, wie dann der Waffenstreit weniger akut wird, fährt dieses verstandesnatürlichste und nüchternste der christlichen Bekenntnisse, das in dieser Landeskirche mit bewußter Absichtlichkeit die ganze Strenge seiner Anforderungen an Charakter und persönliche Ethik sicherstellt, nur fort, die neue junge Nation zu formen und zu erziehen, ihre Lebensverhältnisse und sittlich-realen Kräfte zu durchdringen, alle Auffassung von den irdischen Dingen in sich herüberzuleiten. Im Zeichen ihres Calvinismus werden die freien Niederlande das in Fleiß, Kopfrechnen, Handel und Unternehmungsgeist, Gewerbe und Industrie hervorragendste Land der damaligen Zeit, schwingen sich auf zur ersten See- und Weltmacht der neueren Geschichte. Sie ziehen die ehemalige Bedeutung der Hanse wie der Portugiesen und der Spanier als Seefahrer und Kaufleute an sich, machen sich zu Monopolisten des Kolonialhandels, werden wohlhabend und reich und immer reicher. Ihre Lagerhäuser füllen sich mit den Gütern des Südens und der fernsten Länder, ihre Häuser mit den Kostbarkeiten und Besonderheiten, dem schönen Luxus und Komfort aller christlichen, islamitischen, indischen Welt, ihr Leben weiß auf seine Art so gut zu leben, wie je irgendwo das reiche Kaufmannstum und der gedeihliche Bürgerfleiß es verstanden hat. Aber bei alledem schützt sie ihre ehrsame gemeindliche Bürgermoral und eine aus ihr herzuleitende, verbleibende einfache Natürlichkeit im öffentlichen Gebaren vor sybaritischen, protzenhaften, bequemlichen und auch vor kulturüberfeinerten Erschlaffungen der individuellen Kräfte. Der Ueberschuß an Fähigkeiten und Tüchtigkeiten, den das Schiffer-, Gewerk- und Handelsvolk ansammelt, den wendet es an seine geistig-wissenschaftliche Entfaltung, an seine in ganz Europa berühmten Schulen und Universitäten, unter denen Leiden an erster Stelle steht. Die Wissenschaften, in denen die freien Niederlande der Generalstaaten den Vorrang in Europa gewinnen, sind bezeichnenderweise wieder solche, die am meisten in das Gebiet des Materiellen, Realen und Praktischen fallen, Erdkunde, Mathematik, Mechanik, Physik, Naturwissenschaft und Medizin. Dazu eine durchaus realpolitische Staatswissenschaft und Volkswirtschaft, die ihre Theoretiker in weltberühmten Professoren hat, ihre Praktiker aber in all den klugen, fest und klar dreinschauenden Ratspensionären, Staatsmännern, städtischen Würdenträgern, Finanzherren, Advokaten, großen Kaufherren, in der reichen Fülle solider und individuell interessanter Erscheinungen, welche uns eine bei so selbstbewußtem Politiker- und Bürgertum nicht minder vielbeanspruchte wie hochentwickelte Bildniskunst veranschaulicht. Wer lernen will im damaligen Europa, wie man es im Leben zu etwas bringt oder wie man es anpackt, das Leben andrer mit Erfolg und Glück zu meistern, der geht in die Niederlande. Dieses ganze Land ist wahrhaft zu einer

hohen Schule des materiellen Fleißes und staatsmännisch-wirtschaftlichen Verstandes geworden, von den Sitzungen der hohen Generalstaaten und der emsigen Arbeitsleistung in den Steuerverwaltungsstuben bis herab zur einzelnen Schiffswerft; und so sind unter den zahllosen Schülern der lebendigen niederländischen Anschauungslehre ja auch zwei junge Fürsten gewesen, deren nachdauernde Bedeutung in der Geschichte es ist, als Realpolitiker ihr Volk in seine Zukunft hineingehoben zu haben, jedermann kennt sie, Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg und Peter, der junge moskowitische Zar.

Begrenzung auf das Leben, auf das Natürliche ist der Wesenszug der ganzen holländischen Kultur. Und insbesondere dann auch der holländischen Kunst. Eine Begrenzung, innerhalb deren nun aber alle alten Schranken niedergerissen werden, welche bisher für die Kunstübung der älteren Kulturnationen gegolten hatten. Dem Leben selber soll diese neue junge Kunst gehören, dafür aber auch die Gesamtheit des Lebens ihr. Staunend, fröhlich von einem zum andern schreitend wird sie inne, wie unermeßlich vieles als Objekt und Stoff es für sie in dieser irdischen Welt nun zu entdecken gibt. So entfaltet sich diese holländische Malerei, die eng und die vielseitig, allseitig zugleich ist, die mit Gelassenheit so ziemlich allem den Rücken dreht, was bisher das Ziel der europäischen Kunst gewesen war und die wiederum die ganze Fülle des phantasielos Realen, des schlechtweg Seienden erst erschließt. Eine Kunst des jungen Calvinismus, die keinerlei Umdeutung des Lebens kennt, aber dafür das ganze wirkliche und reiche Leben hat und in jeglichem Umfang es sich zu eigen macht, erobernd, entdeckend, bezwingend, ernst und würdig oder behaglich und heiter es zurückstrahlend.

Uebrigens keineswegs so, daß diese neue Kunst über das Mitlebende hinaus versagend und ausschließend sein will. Sie ist mit Freuden auch historisch. Die Bibel, die erst der Protestantismus dem Laien in originaler Vollständigkeit in die Hand gegeben hat, ist ihr großes Wunderbuch. Vor allem das so sehr viel epischere und novellistischere Alte Testament. An die Stelle der Legenden und der antik durchsetzten, vom Mittelalter her überkommenen Lektüre ist für den gebildeten und lesekundigen Laien nunmehr die Bibel getreten und gibt der allgemeinen Bildung als das, was ihr am gegenwärtigsten ist, einen ganz andern Vorstellungsinhalt. Die holländische Kunst nimmt die Bibel nicht allein aus vieler echter Frömmigkeit immer wieder zur Hand, sondern nicht minder aus der gleichen Lust an Stofferweiterung, die sie in der Eroberung des einfachmenschlichen, bürgerlichen Milieus, der Landschaft, der Natur überhaupt betätigt. Sich beschränken zu wollen liegt dieser Malerei durchaus fern, gerade das Gegenteil ist drängend und absichtsvoll in ihr. Die Beschränkung liegt allein in der denkmethodischen Art, die Welt zu sehen, die der Calvinismus zum Siege geführt hat. Ganz ebenso ist die holländische Literatur beschaffen, die sich jetzt zur Bibel, die immer das Hauptbuch bleibt, hinzugesellt und deren Art ein leichtverständlicher, meist prosaisch lehrhafter, allenfalls noch witziger und satirischer Realismus ist. Ihr echter Vertreter ist der als Staatsmann verdiente und durch seine breit-gemütlichen, ohne aufdringliches Moralisieren biblischfrommen Dichtungen volkstümlich gewordene Zeeländer Jakob Cats, dessen Name auch zu Rembrandts Bildniskunst nicht ohne Beziehungen ist.

Wie man aus einer derartigen Bildung und einer derartigen Kunde von der Welt heraus die Dinge, lebende und historische, beschaffen weiß oder sich denkt, so malt man sie. In Aegypten trägt man Turbane, das weiß das Kaufmannsvolk natürlich genau und erhält vieles von dort mitgebracht, daher bekommt Potiphar seinen Turban; wie die Juden sich kleiden, das sieht man schon genugsam in Amsterdam und andern holländischen Städten, man

weiß also, was Joseph trägt; und worüber man nichts Besonderes mitgeteilt bekommt, das wird dann wohl so sein, wie man es allgemein gewöhnt ist, daher bekommt des Potiphars Weib die schönen Kleider und das kostbare Geschmeide der reichen holländischen Ratsherrnfrau. In dieser Kunst ist nichts künstelnd ausgedacht. Bei uns legt man sich zurecht, in welcher „Auffassung" man die Umwelt Christi und die Bibel malen will; man beschließt ja heutzutage oftmals sogar, welche Richtung man überhaupt „einschlagen" will. Wir, die immer Richtungen aufstellen und abgrenzen, sind die überfütterten Eklektiker, die sehr, sehr selten bei irgend etwas noch von naiver, starkursprünglich-einseitiger Kraft getrieben werden. Jene dagegen wollen nicht etwa so und so, sondern können nur so und so, weil ihre ganze Erziehung und Bildung, ihre gesamte Welt- und Lebensanschauung so sehr viel einliniger, geschlossener ist. Eine geschlossenere, keineswegs eine absichtlich eingeschränkte. Es kommt — vom Aeußerlichen und vom Stoff ist hier ja immer die Rede — einem Rembrandt gar nicht in den Sinn, diese oder jene Dinge von seiner Darstellung ausschließen zu wollen. Es liegt ihm nichts fremder, als das „Ziel" seiner Malweise durch einen augenfällig zu ihr gestimmten besonderen Kreis von Thematen und Gegenständen auch dem unkünstlerischen Verständnis möglichst handgreiflich zu machen. Anders herum gesagt, nichts liegt ihm ferner, als sich in der engen Klüglichkeit moderner realistischer Strömungen eine Spezialität aus der hahnebüchenen Alltäglichkeit oder beispielsweise aus der sozialen und kulturellen Armut machen zu wollen. Und immer bleibt ihm der Respekt vor der Aufgabe des Künstlers, vor dem Material, womit er arbeitet, so souverän er es verwenden mag; Konfusion oder Lüge ist es, wenn sich moderne Farbenschmutzerei auf seine Ahnenschaft beruft. Er bleibt unberührt von der Sorglichkeit moderner Richtungskünstler, mit andern, namentlich mit kurz vorhergehenden Richtungen in möglichst wenigen, wenn auch noch so äußerlichen Punkten wieder zusammenzutreffen, weil das die Gemeinden verwirren und das Programm, so wie das Publikum dieses versteht, undeutlicher machen könnte. Diese niederländischen Wirklichkeitskünstler brauchen nicht mit Absicht das Plebejische und Häßliche zu suchen, weil bisher die Idealisten auf die Schönheitsuche gegangen waren; sie finden das für sie objektiv Schöne im landläufig Schönen so gut wie im landläufig Gewöhnlichen und Häßlichen. Ein Rembrandt weiß von nichts, das er vermeiden will, von keiner stofflichen oder richtungsbewußten Beschränktheit. Der gesamten und unverkürzten Welt der Erscheinungen, so wie er sie sieht, will er bis ins Intimste nachspüren und alles ihn Anziehende, ihm Schöne holt er sich aus ihr mit einer fabelhaften Stärke heraus.

Das Wesen dieser Kunst ist nicht Bedachtsamkeit und publikumskundige Schläue, sondern ist eine quellende frische Natürlichkeit, ist der große Füllborn des Lebens; so wie in dem Lande, das diese Künstler geboren, erzogen und gebildet hat, das Leben gelebt, verstanden, gewußt und als stark und reich empfunden wird. Werfen wir einen Blick darauf, was Rembrandt gesammelt, womit er sich umgeben hat. Wir haben ja das traurige Auktionsverzeichnis. Schöne kunstgewerbliche Möbel, Teppiche, seidene Kissen, indische Fächer und Gefässe, chinesische Porzellane, Waffen aus Japan, der Türkei und aller Welt. Gemälde von Raffael, Giorgione, Palma Vecchio, Kopien nach Ann. Caracci. Vor allem aber die sorgfältige kunstgeschichtliche Vollständigkeit eines umfänglichen Apparats von Kupferstichen, wobei die ersten Stellen Michelangelo, Raffael, Tizian, Schongauer, Holbein zukommen, von Veduten und Ansichten der römischen Baudenkmäler aus der Antike und der Renaissance. Kurzum, Anregung und Veranschaulichung aus aller berühmten und guten und großen Bildnerei; dazu feine und prangende Schönheiten aus der Natur, ausgestopfte Paradiesvögel u. dergl. mehr, so wie in einem



Kassel, Kgl. Galerie

Winterlandschaft
1646

Auf Holz, H. 0,16, B. 0,22



Kassel, Kgl. Galerie

Landschaft mit Ruinen auf dem Berge
Um 1650

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,86

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



Radierung

Faust
Um 1652

reichen, Welthandel treibenden und geschmackvoll angeregten Land Schönes und Interessantes irgend zu erlangen war. Und wenn auch in seinen Werken in erster Linie das städtisch Festliche und Repräsentative, das bürgerliche und familiäre Leben, der unbenannte Mensch und das Porträt immer wiederkehren und dieser Kreis seine historische Ergänzung zunächst durch die Bibel findet, so hat er doch in gleicher Unbefangenheit auch seinerseits die Stoffe der künstlerisch und geistig ganz anders gerichteten Schulen gemalt: zu verschiedenen Malen die heilige Familie, daneben Danaen, Dianen im Bade, Minerva, Raub der Europa, der Proserpina, Saskia als Flora etc. In der Landschaft von „Susanna im Bade" steht ein italienischer Palast, genau wie ihn die katholischen Maler in ihre heiligen Szenen setzten. Lieblingstoffe dieser, Christus und die Ehebrecherin, Christus und Magdalena, Christus als Gärtner, Beweinung Christi, kehren ganz ebenso selbstverständlich auch bei Rembrandt wieder, unbekümmert macht er sich an die nicht einmal mittelbar mehr biblischen Stoffe, die er von den katholischen Malern her kennt: Heilige (Anastasius und Franz), Pilger, Mönche, Nonnen, so daß er sich nicht in den Kreis des Protestantismus, allerdings immer nur ganz stofflich gesprochen, bindet. Und wir haben antikrömische Historienbilder von ihm, haben den archäologisierenden goldenen Löwenwagen des Pluto im „Raub der Proserpina". Nein, dieser „Realismus" kennt nicht, was er nicht wissen und sehen will; nur wie er es einzig zu sehen und darzustellen vermag, darin sondert und kondensiert sich seine spezifische Kraft. Darum eben ist diese so stark und kühn und bis ans Ende geführt, weil nichts von der Bewußtheit der Bescheidung, des Kränkelns und Vorgebens darin ist, sondern weil der echteste Sinn darin universelles Ausbreiten und Bezwingen ist. Eine umfassendste Eroberung; aber dieses Erobernde ist eine ganz geschlossene, wirklichkeitstarke individuelle Eigenart, der es das Jegliche unterwirft und auflösend einordnet, um es von da aus in künstlerischer Neuschöpfung zurückzureflektieren. Die Eigenart dieses stärksten Künstlers und herrschaftsichersten Malers ist genau die seiner „Zeit", des holländisch-calvinischen Volkes, dessen Lebensbegreifung eine starkmächtige, zuversichtliche, an Unternehmungen, Freuden, Genüssen und selbst an Poesie nichts weniger als arme Realität ist. Schönheit an sich, jedoch immer auf seine eigenste Art, will sich dieses Volk so wenig versagen wie irgendein andres, am allerwenigsten will das seine Kunst und diejenige, in dem sie gipfelt, Rembrandts.

Nur das Abschweifen von der Linie des Seienden und Wirklichen in das Traditionelle, die umformende Phantasie oder gar das vielfach so banal gewordene Idealisieren kennt sie gar nicht, nach dieser Seite hinüber hat sie die Sehnsucht, die Lokkung, um nicht zu sagen das Verständnis, verloren.

Kein Beispiel dafür ist greller, als wie uns das N a c k t e bei Rembrandt begegnet. Es grundsätzlich auszuschließen, ihm aus dem Wege zu gehen, das fällt ihm wieder gar nicht ein. Aber das Nackte, das Körperliche plagt diesen gelassenen Protestanten nicht und reizt, begeistert, entflammt ihn auch nicht, um so weniger, als er darin in Wechselwirkung mit seinem ehrsamen, phantasielosen oder spöttischderben Publikum steht. Anderseits aber ist das Nackte doch auch etwas vom Seienden, und hierin begreift sich dessen Interesse für den Künstler nach jeder Richtung hin. Das Körperliche wird ihn also nicht mehr und nicht minder wie andres fesseln und tut es höchst bezeichnend dann am ehesten, wenn es in Erscheinungen, die man als Schüler oder Epigone des Klassizismus gewöhnlich oder schlechthin unschön nennt, ihm die Probleme der künstlerischen Wirklichkeitserfassung vermehrt: durch die deutlichere Entfernung von jugendlicher Glattheit und Frische, von typischer und geklärter Vereinfachtheit, durch die Situation, wie bei der holländisch

völligen, derben Hendrickje Stoffels im Bett, oder andernfalls etwa durch Analterung oder Erschlaffung, kurzum, durch einen herb-objektiv gesteigerten Individualismus und durch stimmungslos gesteigerte Naturcharakteristik. Das Unfeine, sehr Werktägliche, das die Modellwahl absichtsvoll schont, überwindet dann desto eindrucksvoller die Meisterschaft des künstlerischen Sehens und Wiedergebens, woran uns statt aller übrigen nur Rembrandts Danae erinnern mag. Als Eroberung bezeichneten wir diese Kunst des Wirklichen, und ihre Stärke liegt in ihrer Gefeitheit gegen die Machtwelt der Phantasie, die für sie damals der Rückfall, die Ablenkung aus ihren Neuentdeckungen gewesen wäre, liegt in der Ungestörtheit ihres Voranschreitens und Weiterspürens in ihren alleinigen Wegen, das in Rembrandt seinen kühnsten Vordringer und Bannerträger hat. Aus ihrer eigensten Logik muß ihr das Gebiet des Nackten ein gelegentliches und untergeordnetes bleiben, darf im Kunstwerk keine größere und andre Rolle spielen als zwischen der bekleideten Wirklichkeit auch. Sie sieht es ohne Lüsternheit, aber auch ohne ästhetisch vermittelte Gewöhnung, sondern eher in Unbehagen, immer im Gefühl des Unziemlichen und Niedrigen, allenfalls auch mit einem derben Witz. Sie ist in jeder Hinsicht beziehungslos und freudlos gegenüber der bei all ihrer spezifisch vlämischen Erscheinung wahrhaft mythologischen Selbstverständlichkeit und dadurch wieder in Unschuld hinausmündenden Natürlichkeit der Rubensschen Nacktheiten in der souveränen Freiheit und Leichtigkeit, der unbewußten Wonne ihres Sichselberempfindens. Sie, die Rembrandtsche und holländische Kunst, bedarf erst des Susannen- oder, wie dort, des Danaen-Vorwandes, um auch dieses Gebiet einmal mit der eindringlichen und eigentümlich wählerischen Realität, die ihr zu eigen ist, und auf eine stofflich höchst verträglichende Art zu berühren. Die meisten Gemäldethemata solcher Art, um derentwillen sich die katholische Kunst um die Bibel kümmert, läßt sie doch wenig benutzt liegen, und das Gefühl der Abschweifung, des nicht gänzlich Honorigen bleibt ihr immer.

In der richtigen, und soweit sie menschlich ist, bekleideten Wirklichkeit, da liegen die Rembrandtschen Betätigungen und Freuden. Da gibt es für ihn die unendliche Fülle der reizvolleren Vorwürfe, vor allen das Porträt, als den charakteristischsten und sprechendsten Teil der menschlichen Erscheinung: das individuelle Leben des Antlitzes von Männern und Frauen jeder Art nebst der zugehörigen Tracht und dem, was sie kundgibt. Da gibt es die tüchtigen, wissensemsigen Gesichter der Chirurgenzunft und die gravitätischen oder eifrigen Herren der Bürgerschützengilde, und dann wieder die täglich umhergewöhnte Saskia, bald in aller Kleinodienpracht, die der stolzbeglückte Gatte auf das höhergeborene Weib häuft, bald in einfachster häuslicher Weiblichkeit, oder Hendrickje Stoffels, der gestorbenen Saskia etwas trübselige, aber treu und sorglich mit ihm durchharrende Nachfolgerin, dann wieder die reichen und armen Juden von Amsterdam, die Rembrandt so lebhaft reizen und seine gewisse Sonderromantik innerhalb seiner Realistik werden. Und endlich ist da vor allem er, Rembrandt selber, der seine zahllosen Selbstbildnisse nicht, wie man wohl landläufig lesen kann, aus Mangel an Geld für Modelle, sondern der sie von jungen Tagen an, unbekümmert um die für den Erwerb verlorene Zeit, deswegen malt, weil er am stillsten und allerungestörtesten doch ganz allein mit sich das schon an einem Kopf nie auszulernende Problem der Antlitzbildung und der je nach den malerischen Umständen so wechselvollen Erscheinung studiert. Aber damit erschöpft sich der Kreis seiner Gebiete bei weitem noch nicht. Wie unermeßlich diese vor kurzem von einem neuartig lebenden und denkenden Volke neuentdeckte Welt der Wirklichkeiten sei, das eben seine Zeit zu lehren sucht dieser Begeisterte und tut es, bis sie ihm nicht mehr folgen kann. Es kommt der Punkt, wo ihrer im Unterstock des Realismus ver-

harrenden Nüchternheit der Atem versagt vor der erschließenden Poesie seiner künstlerischen Lehroffenbarungen aus dem goldenen Reichtum des natürlichen Seienden, wo sie unaufmerksam, unbefriedigt und achselzuckend wird und ihn ohne weitere Erklärungen darüber fallen läßt.

Ganz und gar ist Rembrandt der Mann seiner „Zeit", d. h. seiner Umwelt, und doch zu groß, zu hinauswachsend für diese Zeit; weil er schon ihre verborgene edlere Konsequenz und Steigerung in seinem individuellen Künstlertum, in seinem unermüdeten und rastlosen Weitergelangen mit umschließt. Er wird zum Phidias des Holländertums, so seltsam das klingt, und auch ein Athenertum hat ja seinen Phidias beschimpfen und verjagen können. Eine Spanne lang erfreut die Mitwelt Rembrandts sich seiner, macht ihn reich und jubelt ihm zu, weil sie fühlt und ohne weiteres versteht, wie sehr er von ihrem Fleisch und Blut ist und wie genial er ihr als Künstler beweist, es zu sein. Aber dann kommt der Punkt, wo sie nicht mehr mitkann. Die höchsten Schönheiten, deren Möglichkeit in den letzten Bahnen ihres eignen Sinnes- und Anschauungsinhalts er ihr zu deuten groß genug ist, begreift sie unmittelbar nicht mehr. Seine scharf und fein individualisierten Porträte und Gruppen, seine erzählenden Historien, seine scheinbar noch so flüchtigen und gerade in ihrer Knappheit so erschöpfenden radierten Charakteristiken, das hatte sie glatt verstanden und nicht nur den Entgelt des Kunstkäufers, sondern auch schon den des Sammlers gern dafür gezahlt. Aber je mehr sein Interesse am zeichnerisch Charakteristischen hinüberrückte in das malerisch Charakteristische, je wunderbarer die weichen, in Klarheit tiefen und wiederum im hellen und überhellen Kontrast aufflammenden Lichtexperimente des sich selber nachjagenden Künstlers wurden, desto mehr vermißte sie, was sie an ihm gefreut hatte, nämlich das, was sie für eine einfachere und einleuchtendere Natürlichkeit hielt. Und wo er sie selber, diese zusammengruppierten Mijnheers, zu schildern nun wieder aufgesucht wurde, da wurmte sein Werk den selbstgefälligen Philister in ihnen, da war jeder einzelne um so enttäuschter, als ihm zugemutet worden war, nicht Philister zu sein und nicht bloß seinen zu gleichen Rechten hineingestellten Kopf, sondern Anteil und Mitwirkung an einer wundervollen, frei schaltenden Komposition zu bezahlen. Daß hier der Auszug der Schützenkompanie, die durch bezeichnende Verkennung sogenannte „Nachtwache" gemeint ist, bedarf kaum der Hinzufügung.

So verlieren die Mitlebenden die Würdigung für ihn, seit er sie zu verdienen auf eine großartigere Weise erringt, und wenden sich ab. Darüber ist er verarmt, als einer, der mit seinem zeitweilig so leichten Erwerben und wohlhabenden Besitzen nur gewußt hatte, allein wieder den Künstler in ihm zu bereichern. Denn anstatt eines Haushälters zurückgelegten Erwerbs war er vielmehr ein ungesättigter Sammler von Kunstwerken, von vergleichendem kunstgeschichtlichen Material, von Wertsachen und Raritäten aus aller Welt geworden und von verschwenderischen Kostbarkeiten für den königlichen Schmuck seines dankbar lächelnden Weibes. Seine Zeit gehört ihm, seit er zu dem Gipfel seines Schaffens hinansteigt, nicht mehr, ihm bleibt nur noch, sie im Range seiner Unvergeßbarkeit zu überdauern. Das aber ist ganz einfach die Tragik und zugleich die Entschädigung aller ganz originalen und kein Innehalten, keine klüglich-kleine Anpassung kennenden Größe. Es gibt geschichtlich wohl auch die Fälle, wo die überragende originale Größe schon den Zeitgenossen verständlich gemacht bleiben kann, etwa durch herangescharte engere Gemeinde oder publizistische Vertretung, kurzum, durch Kommentar. Den Kommentar, den ein Michelangelo hatte durch eine noch an seine schwerblütige Einsamkeit und Wucht einigermaßen hinanreichende, unvergleichlich gehobene Zeit, oder den ein Luther, ein Bismarck sich schufen, weil ihn zu haben identisch war mit den Bedingungen

für ihres Werkes Vollbringung, ihn hat zu dem Künstler Rembrandt erst spät das neunzehnte Jahrhundert zu schreiben begonnen.

So ist er schließlich, wie er immer am liebsten gewesen, aber nun unfreiwillig, mit seiner Kunst gänzlich allein, deren Hohenpriestertume er ohne jede Bedingtheit stets mit seinem ganzen Wesensinhalt gehört hat. Die Nichtbedingtheit, die Unabgelenktheit durch Nebenabsicht und Stilisierung irgendwelcher Art, äußerlich wie innerlich, sie ist die Wurzel der Unbegrenztheit von Rembrandts entdeckerischem Vollbringen, der bisher letzten Erschließung der Allschönheiten des Wirklichen. Durch sie steht er bis heute da als der noch gänzlich unerschöpfte Künder und Lehrer, der höchste Meister einer grandiosen Erfassung und Beherrschung des Charakteristischen, der Deuter des Reichtums alles Individuellen und Seelischen, der Finder, Experimentator und Analytiker der allgemein umgebenden Wunder der Natur in ihren Wechseln: den machtvollsten, heftigsten oder wieder den zartesten und geheimnisvollsten Stimmungen in Farben und Luft, der Allheit der Beleuchtungen und des Lichtes, dessen tiefes, weiches, leises und inhaltklares Helldunkel, dessen satte Gluten oder dessen goldene Hellen er über die satten oder schöner noch zurückhaltenden Herrlichkeiten seiner Farben ergießt, in all der aus dem Täglichkleinen befreienden Edelwirkung der Mittel seiner spezifischen Poesie, wozu er, wie das Dramatische und zuweilen das Tragische oder Krasse, ganz ebenso das Bürgerliche und selbst das Unscheinbare und stofflich Triviale erhebt. Mit andern Worten, durch poetische Mittel des Künstlers, in deren flüchtig hinweisender Nennung das große und hohe kunstgeschichtliche Kapitel von dem Maler Rembrandt nun erst beginnt.

REMBRANDTS HAUS VON ALFRED LICHTWARK*

Von der Rembrandt-Ausstellung.

Amsterdam, den 28. Oktober 1898.

Wunderbar, welche Anziehungskraft Rembrandt heute ausübt. Zu Anfang der achtziger Jahre entdeckte ich, daß einer der namhaftesten deutschen Kunsthistoriker der älteren Generation seine Radierungen nicht kannte. Er ließ sich durch meine Bewunderung verleiten, sie mit mir im Kupferstichkabinett anzusehen, fing mit ungläubigem Lächeln an, war frappiert und in seiner italienischen Aesthetik nicht wenig beunruhigt. Schließlich erklärte er aber doch, man müßte Rembrandt eigentlich auch kennen. Das wird mir unvergeßlich bleiben. Es ist eine Landmarke.

Für unser Geschlecht ist nun Rembrandt der Künstler an sich geworden. Er steht unserm Herzen näher als alle andern. Neben ihm scheint allen etwas zu fehlen. Sie haben die Liebe nicht. Er drückt auf seine engere und weitere Umgebung. Was für Kerls wären die Hals und Helst, wenn er nicht über sie hinausragend dastände, ihr Landsmann und doch aus einer andern Welt. Wir lieben ihn, weil er ein tieferes Mitgefühl hat als die andern, weil er es nicht macht, wie es andre vor ihm gemacht haben, weil er nicht die Melodie eines Vorgängers ausspinnt, sondern sich selber gibt, und in den Dingen doch sich allein. Seine Signatur ist die Unabhängigkeit und Selbstherrlichkeit. Sein Inhalt die Welt. Es gilt von ihm, was man auf Shakespeare gemünzt hat: er besaß the most comprehensive soul.

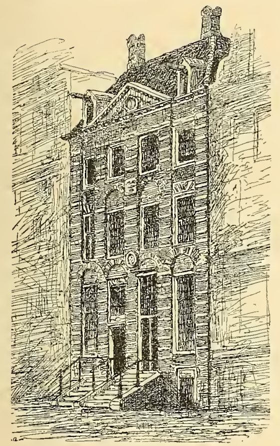
Es ist ihm deshalb ergangen wie Shakespeare, den man vergaß, hundert Jahre nach seinem Tode verspottete und verleumdete, wieder entdeckte, langsam begreifen und lieben lernte und schließlich vergötterte.

Die mehr als hundert Bilder der Ausstellung sind sehr ungleich. Neben den

* Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Als Manuskript gedruckt. 6. Bd., S. 284.

ringenden Versuchen der Jugend hängen die Meisterwerke des Alters, neben zweifelhaften Sachen und verfehlten Experimenten die wenigen Bilder, in denen der ganze Rembrandt steckt.

Es wurde den ganzen Tag so viel über ihn hin und her gesprochen, daß ich nicht mehr genau weiß, was dem einen oder dem andern gehört, was ich vorher gedacht oder



Rembrandts Haus
in der Breestraat in Amsterdam

empfunden und was mir neue Anregung gab. Vielleicht klärt sich die Gärung noch.

Max Liebermann fragte mich, ob ich Rembrandts Haus gesehen. Ich mußte es verneinen, obgleich ich nicht das erstemal in Amsterdam war. Er meinte, man könne Rembrandt nicht begreifen, wenn man es nicht gesehen hätte, und so beschlossen wir hinzugehen.

Er hat recht. Es geht wie mit dem Goethehaus in Frankfurt, wie mit Goethes Haus in Weimar.

Rembrandts Haus liegt am Eingang des Judenviertels, gleich das erste Haus nach der Ecke, wenn man über die letzte Brücke kommt. Von seinen Fenstern konnte er über den Kanal sehen, mit zwei Schritten war er mitten in dem mit südlicher Ungeniertheit sein Wesen treibenden Volk. Es kann sich nicht viel geändert haben, denn überall glaubt man heute noch die aus Bildern, Radierungen und Skizzen wohlbekannten Rembrandtschen Typen zu sehen. Das verschwindet geheimnisvoll im Dunkel der Keller, das wimmelt aus den schmalen Seitengassen hervor, das kriecht alt und kümmerlich an den Geländern entlang, das sitzt in Lumpen mit tristem Antlitz auf den Schwellen oder in den Ecken, das ruft mit breitem Maul seine Waren aus, steht als wirklicher Arbeiter — Arbeiter mit jüdischer Physiognomie — an allen Ecken, das backt und kocht und pflegt Kinder an der Straße, steht als Fleischer oder Bäcker vor dem Laden oder schiebt schwere Lasten vorüber. Es ist wirklich ein Stück südlichen Gebarens als Enklave im holländischen Leben. Und ob sie hier Holländisch sprechen und seit Jahrhunderten heimisch sind, nirgends in Amsterdam ist das Leben so intensiv lebendig wie hier. Und was das Sonderbarste ist, dieses Ghetto, das keine Schranken hatte und auch heute nicht hat, quillt nicht über. Die unsichtbare Mauer der Andersheit hält es eingeschlossen.

Ich bin Liebermann sehr dankbar, daß er mich hingeführt hat. Ich wäre erst bei längerem Aufenthalt zum Entschluß gekommen, und es wäre die Frage, ob ich so viel gesehen hätte wie mit ihm, der lange Studienzeiten hier verlebt hat.

Das ist wahr: von Rembrandts Haus steht nur die Fassade, inwendig ist alles verändert, sein Leben läßt sich nicht mehr aus diesen Räumen aufbauen. Aber das Milieu ist intakt, und man kann bei einem Gang von seinem Hause aus empfinden lernen, was Rembrandt gesucht hat, als er in dieser abgelegenen Gegend seine Zelte aufschlug. Uebrigens ist das Haus architektonisch mit seiner Pilastergliederung eines der ganz zählbaren, die in Amsterdam Architektur haben. Es trägt die Jahreszahl 1606.

DIE BEWEGUNG DER PREISE REMBRANDTSCHER BILDER VON HANNS FLOERKE

Als Rembrandt im Zenith seines Ruhmes stand, war er der bestbezahlte Meister Hollands. Schon sein Debüt in dieser Beziehung war vielversprechend, wenn wir folgendem Bericht Houbrakens glauben dürfen: „Während er nun eifrig und mit großer Lust sich in seiner Eltern Haus (in Leiden) tagsüber allein weiterbildete, besuchten ihn zuweilen Kunstfreunde, welche ihn endlich an einen Herrn im Haag empfahlen, damit er diesem ein Bild, welches er soeben vollendet hatte, zeige und anbiete. Rembrandt ging damit zu Fuß nach dem Haag und verkaufte es für 100 fl." Diese Summe, die etwa 400 M.* heutigen Geldes entspricht, bedeutete für ein Erstlingswerk von offenbar geringem Umfang und im Vergleich zu den Preisen, die andre Maler erzielten, eine glänzende Bezahlung. 13 oder 14 Jahre später — 1639 — verlangte Rembrandt für eine „Grablegung" und eine „Auferstehung Christi", die er für den Statthalter Friedrich Heinrich von Oranien gemalt hatte (jetzt in München), je 1000 fl., erhielt aber nur 600 fl. pro Bild nebst 22 fl. für Leinwand und Rahmen, d. h. 2488 M., also ein auch für moderne Verhältnisse respektables Honorar. In ähnlicher Höhe bewegten sich die Preise, die er in den nächsten Jahren erzielte: 1642 erhielt er für ein Porträt 500 fl. (2000 M.), für ein Doppelbildnis 560 fl., einschließlich 60 fl. (240 M.) für Leinwand und Rahmen, verhältnismäßig weniger dagegen, nämlich 1600 fl., für das große „Nachtwache" genannte Bürgerwehrbild, d. h. 100 fl. für jede dargestellte Person (Rubens hatte 1612 für die große „Kreuzabnahme" im Dom von Antwerpen 2400 fl. bekommen). Fünf Jahre darauf verkaufte Rembrandt eine „Susanna" (wahrscheinlich das Berliner Bild) für 500 fl. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß er 1644 ein großes Bild von Rubens: „Hero und Leander", das er 1637 für 424 — 10 — 8 fl. (1700 M.) erstanden hatte, für 530 fl. (2120 M.) verkaufte.

Preise wie die genannten kamen aber nur während der verhältnismäßig kurzen Zeit in Frage, da Rembrandt in der Mode war, und nur im persönlichen Verkehr mit den reichen Bürgern Amsterdams. Die Expertentaxen sind demgegenüber nicht unwesentlich niedriger. So wird zum Beispiel in Amsterdam ein „Priester" von Rembrandt 1640 auf 100 fl., ein nicht näher bezeichnetes Bild 1647 auf 60 fl. und in Delft ein Kopf 1655 gar nur auf 20 fl. taxiert. In letzterem Jahre war die Rembrandt-Mode allerdings schon geraume Zeit vorbei, ein Jahr darauf führte die Zahlungsunfähigkeit des Meisters den Zusammenbruch herbei, und Ende 1657 wurde sein gewaltiger, mit so viel Mühe und Liebe zusammengetragener Kunstbesitz, darunter 67 Bilder von seiner Hand, wovon 10 Landschaften darstellten, versteigert. Ausgenommen war nur der größte Teil der Gravüren und Zeichnungen. Das Ergebnis belief sich auf 4964 fl. (19856 M.), eine Summe, für die man heutzutage nicht einmal ein weniger gutes Bild von Rembrandt bekommt. Fünf Jahre später — 1662 — wurden im Haag auf der großen Versteigerung de Baaker 67 von den früher so sehr geschätzten Radierungen des Meisters für 2 fl. 16 st. (11,20 M.) verkauft, während zum Beispiel 1867 ein Abdruck des „Hundertguldenblatts" in Paris 8000 Fr. erzielte und 1756 in Amsterdam ein Probedruck des Porträts des Bürgermeisters Six für 300 fl. (1200 M.) verkauft wurde. Aber nicht nur der Umstand, daß Rembrandt sich nicht mehr der Gunst des Publikums zu erfreuen hatte, war schuld an dem

* Ueber die Unterschiede zwischen der Kaufkraft des Geldes von einst (d. h. vom Anfang des 17. bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts) und jetzt vergleiche: Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, S. 188.

Preissturz seiner Werke, sondern auch der allgemeine Geldmangel, der noch lange Zeit nach dem Kriege herrschte (welcher 1648 mit der Anerkennung der Unabhängigkeit der Niederlande endigte) und so weit ging, daß man sogar zu einer Reduktion der Renten geschritten war, was die verderblichsten Folgen hatte.

Um so merkwürdiger mutet es an, wenn man erfährt, daß kaum ein halbes Jahr vor der Versteigerung von Rembrandts Besitz ein Maler und ein Kunstkenner und Sammler zu Amsterdam bei der Abschätzung des Nachlasses eines großen Kunsthändlers 9 Bilder Rembrandts auf 1500, 150, 600, 36, 12, 250, 50, 400, 350 fl. taxierten, größtenteils also auf beträchtliche Summen. Diese Schätzungen wären auf einer Auktion — wir wissen leider nicht, ob eine solche stattgefunden hat — zum Teil gewiß ganz bedeutend unterboten worden. Das am höchsten gewertete Stück war die „Ehebrecherin vor Christus“, das wunderbare Bild von 1644 in London, das dort 1807 134000 Fr. (nach heutigem Geldwert 268000 Mark) erzielte und bei der Versteigerung zu dem Ruf Veranlassung gab: „Hüte ab! Respekt vor der Kunst!“ Rembrandt war 1657 schon ein halb Vergessener, und bald darauf war er es so gut wie ganz und seine Bilder fast unverkäuflich. Die ganze Größe dieser Wertungsdepression, die auch nach des Meisters Tod noch lange Zeit anhielt, läßt uns Wybrand de Geest, ein Großneffe Rembrandts und Enkel von dessen Schwager Wybrand de Geest, erkennen, der in seinem 1702 erschienenen „Statuenkabinett“ schreibt: „Es ist erst kurze Zeit her, daß die Unwissenheit der vorgeblichen Kenner den so kraftvollen und so bewunderungswürdigen Werken des tapferen Rembrandt gegenüber derart war, daß man für 6 Stüber (1,20 M.) eines seiner Porträte kaufen konnte, was angesehene Liebhaber und Kunsthändler bestätigen können. Kurze Zeit darauf jedoch wurde dasselbe Bild für 11 fl. (44 M.) verkauft, und jetzt muß man schon einige hundert Gulden anlegen, wenn man eine dieser stolzen Malereien erwerben will.“ Nicht die letzte Ursache dafür, daß sich die Preise Rembrandtscher Bilder nicht erholen konnten, war für die Zeit, die Wybrand de Geest im Auge hatte, der Eroberungskrieg Ludwigs XIV. gegen Holland (1672 bis 1678). Um die Wende des Jahrhunderts findet man in den Auktionskatalogen hie und da bessere Preise. Dann handelt es sich aber immer um Figurenbilder meist biblischen Inhalts und von sorgfältiger Durchführung. Köpfe und Studien werden kaum beachtet. Ein kleines Bild mit einer nackten Frau gilt 1694 in Amsterdam 1,2 fl. (4,40 M.), ein gleiches mit einem nackten Mann 0,15 fl. (3 M.); für einen Kopf werden dort 1696 7,5 fl. bezahlt; 1700 ebenfalls für einen Kopf die gleiche Summe und für einen „kleinen Kopf“ 8 fl. Ein Selbstbildnis des Meisters erzielt zu Amsterdam 1687 6 fl. und 1706 30 fl. Zehn Jahre später wird dort ein solches in der Größe von $4^1/_4$: 4 Fuß für 20 fl. verkauft, ein Preis, für den man sogar noch 1743 ein solches im Haag ersteigern konnte, nachdem dort 1740 vielleicht dasselbe für 21 fl. zu haben gewesen war und ein großes Selbstporträt mit Händen 1738 in Brüssel 79 fl. gebracht hatte.

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts begegnet man bei einem verhältnismäßig niedrigen Durchschnittsniveau schon recht ansehnlichen Preisen. Eine „Heilige Familie“ erzielt 1711 in Amsterdam 900 fl., die „Heiligen drei Könige“, wie der Katalog bemerkt: „herrlich und kräftig gemalt von Rembrandt in seiner besten Art“, 1715 ebenda gar 2010 fl. (8040 M.), während die folgende Nummer, ein „Alter Mann“, nur 62 fl. erreicht. Ein Jahr darauf erzielt in Amsterdam „das berühmte Stück ‚Die Anbetung der Könige‘ mit zwölf Figuren“, wahrscheinlich identisch mit dem obenerwähnten, nur 1500 fl., das Porträt eines Mannes 16,10 fl. und das einer Frau mit Hündchen (vielleicht das Bild des Kolmarer Museums aus der Mitte der sechziger Jahre) 16 fl. Bilder, welche so geringe Preise wie die beiden letzt-

genannten erzielten, stammten wahrscheinlich aus der letzten Zeit des Meisters, und für die breite pastose Malerei dieser Jahre hatten die mehr und mehr für Feinmalerei schwärmenden holländischen Sammler kein Verständnis. Beweis dafür sind empfehlende Zusätze, die sich bei der Beschreibung mancher Bilder in den Katalogen finden, wie der folgende: „kurios und ausführlich gemalt aus seiner allerbesten und ausführlichsten Zeit", der die Ankündigung des Bildes „Simeon im Tempel" begleitete. Dieses offenbar mit dem Stück im Haager Museum identische Werk von 1631 erreichte 1733 im Haag 830 fl. Wenn ich noch erwähne, daß das schon besprochene Bild „Die Ehebrecherin vor Christus" 1734 zu Amsterdam bei der Versteigerung der Sammlung Willem Six, die 20 Rembrandts aufzuweisen hatte, 2510 fl. (die Preise der übrigen waren: 270, 265, 250, 170, 160, 165, 83, 80, 50, 50, 30, 20, 15,10, 14,10, 12,10 fl.) und die ebenfalls schon genannte „Susanna" 1738 ebenda 700 fl. brachte, so sind die hohen Preise bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts nahezu erschöpft, ohne daß die ganz niedrigen, wie 3, 1,2, 3,2, 4,5, 5,10, 6 fl. etc., verschwunden waren, für die man noch in den vierziger Jahren, namentlich im Haag, kleinere und größere Bilder von Rembrandt bekommt. Im Jahre 1749 war zum Beispiel eine ungefähr 1 m breite Landschaft mit Figuren und Tieren von seiner Hand in Amsterdam für 3 fl. zu haben, während eine unmittelbar darauf versteigerte Landschaft von Teniers das Zehnfache erzielte. Rembrandts Landschaften standen überhaupt ganz außerordentlich niedrig im Preise.

Während in Holland bis zum letzten Drittel des Jahrhunderts immer nur vereinzelte Bilder das im allgemeinen recht niedrige Preisniveau überragten und auch dann noch von den miniaturartigen Werken eines Adrian van der Werff, Jan van Huysum u. a. überflügelt werden, steigen von der Mitte des Jahrhunderts ab zuerst in Paris und später auch in London die Preise für Rembrandt auf den Durchschnitt von 3300 Fr., d. h. ca. 6600 M. nach heutigem Geldwert, und erreichen in ganz vereinzelten Fällen eine Höhe, die heutzutage vielleicht die untere Grenze für ein gutes Bildnis von der Hand des Meisters darstellen würde. So erzielte die jetzt im Besitze von Mr. Boughton-Knight zu Dornton-Castle befindliche „Heilige Familie" 1792 in Paris 26250 Fr. (52500 M.) und die „Heilige Familie" im Louvre, obgleich zu ungünstiger Zeit verkauft — es war drei Wochen nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. —, 1793 17120 Livres (33818 M.). Natürlich weisen die Preise eines und desselben Bildes noch kein stetiges Steigen auf, kleinere oder größere Schwankungen stellen sich nicht selten ein. Die beiden „Philosophen" des Louvre zum Beispiel, die 1734 in Amsterdam zusammen 50 fl. (200 M.) erzielt hatten, wurden in Paris Anno 1750 mit 3000, 1772 mit 14000, 1777 mit 10000 und 1784 mit 13000 Livres bezahlt. Unter dem Einflusse des Pariser Marktes steigen auch in Holland allmählich die Preise für Rembrandt-Bilder, doch bleibt der Unterschied immer noch so groß, daß bis zur Erschöpfung des im Lande verbliebenen verfügbaren Vorrats die Pariser Konjunktur benutzt wird, indem manche holländische Sammlung zur Versteigerung in die französische Hauptstadt wandert.

Die erste sechsstellige Zahl, welche die Geschichte der Rembrandt-Preise aufzuweisen vermag, erzielte 1807 die mehrfach erwähnte „Ehebrecherin vor Christus" in London mit 134000 Fr. (268000 M.), ein Preis, der bis 1865 auch nicht annähernd mehr erreicht wird. In diesem Jahre, das die Zeit der großen Preise für Rembrandt einleitet, wird das Brustbild von Paulus Doomer, genannt „der Vergolder", in Paris für 155000 Fr. (124000 M.) verkauft, nachdem es dort 1807 5000 Fr. (10000 M.), 1836 15000 Fr., 1854 25000 Fr. erzielt hatte. Dasselbe Porträt ging 1884 für 225000 Fr. nach Amerika und gelangte dort für den Preis von 320000 M. in die Hände seines jetzigen Besitzers. Das Bild „Jesus die Kinder segnend" ging 1866



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Radierung

Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft
Um 1653

Kassel, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 1,74, B. 2,09

Jakobs Segen

1656

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

für 140000 M. in den Besitz der National-Gallery in London. Das Bild „Joseph bei Potiphar von dessen Frau verklagt“ wurde 1883 in Paris für 200000 Fr. für das Berliner Museum erworben, und dieselbe Sammlung erwarb 1894 den „Mennonitenprediger Ansloo mit der alten Frau“ für 400000 M. aus englischem Besitz. Dasselbe Bild hatte 1794, also genau 100 Jahre vorher, in London 510 Pfd. St. (ca. 25500 M. heutigen Geldes) gekostet. Die prächtigen lebensgroßen Bildnisse von Martin Day und seiner Frau von 1634, die 1798 4400 fl. und ein Jahr darauf 12000 fl. (48000 M.) gebracht hatten, gingen 1877 mit der Sammlung van Loon in den Besitz der Familie Rothschild über und wurden von Gustav Rothschild zum Taxwert von mehr als einer Million Franken übernommen. Die jüngsten großen Ereignisse auf dem Rembrandt-Markt endlich sind die 1899 erfolgte Erwerbung des großen Bildes „David vor Saul Harfe spielend“, aus den letzten Lebensjahren des Meisters, für 200000 Fr. durch einen patriotischen Sammler im Haag und 1905 der Ankauf der großen „Blendung Simsons“ von 1636 für 330000 M. durch das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. Für das erstgenannte Bild wurden 1903 seinem jetzigen Besitzer im Namen eines amerikanischen Sammlers — allerdings erfolglos — zwei Millionen Mark geboten. Daß dergleichen amerikanische Angebote über alles Maß des Vernünftigen hinausgehen, versteht sich von selbst. Sie sind lediglich auf das Konto der Eitelkeit und des neuweltlichen Parvenutums zu setzen und nicht auf das einer ernsthaften Kunstbegeisterung. Die angeführte Tatsache sei hier darum auch nur als Kuriosität erwähnt.

Diese hohen und höchsten Preise bilden die vorläufig obere Grenze einer langen Skala, deren untere Grenze etwa bei 20000 M. zu suchen ist. Kunstwert, Durchführung, Erhaltung, Umfang, Gegenstand, Schaffensperiode des Meisters bestimmen, die Echtheit natürlich vorausgesetzt, neben der Konjunktur den Preis. Was die Folgezeit betrifft, so hat es den Anschein, als würden sich die Preise für Bilder von Rembrandt eher in auf- als in absteigender Linie bewegen, dank der außerordentlichen Schätzung unsrer Zeit für den großen Holländer, eine Schätzung, die zum Beispiel erst im Februar dieses Jahres darin ihren Ausdruck fand, daß bei der Versteigerung einer Autographensammlung in Berlin ein Brief Rembrandts 7000 M. erreichte und damit gleichzeitig verauktionierte Schriftstücke von Raffael, Michelangelo, Tizian etc. weit hinter sich ließ.

EIN BRIEF REMBRANDTS

REMBRANDT AN CONSTANTIN HUYGENS

Amsterdam, 27. Januar 1639.

Mein Herr! Mit ganz besonderem Wohlgefallen habe ich Ihre angenehme Zuschrift vom 14. dieses durchgelesen und ersehe daraus Ihre Güte und Gewogenheit, so daß ich von Herzen geneigt bin, mich für Ihre Gefälligkeit verbindlich zu bezeigen. Aus Geneigtheit zu solchem schicke ich ohne Ihr Verlangen die beigehende Leinwand, hoffend, daß Sie mir selbige nicht verschmähen werden, denn es ist das erste Andenken, das ich Ihnen verehre.

Der Herr Einnehmer Wttenbogaert ist bei mir gewesen, als ich mit dem Verpacken der zwei Stücke beschäftigt war. Er mußte sie erst noch einmal sehen. Er sagte, wenn es Seiner Hoheit beliebe, wolle er mir aus seinem Kontor die Bezahlung gern zustellen. Ich möchte Sie, mein Herr, daher ersuchen, was Seine Hoheit mir für die zwei Stücke aussetzt, daß ich selbiges Geld hier ehestens empfangen möchte, womit mir absonderlich gedient sein sollte. Hierauf erwarte ich, so es meinem Herrn beliebt, Bescheid und wünsche Ihrer Familie alles Glück und Heil, nebst meinem Gruß. Ihr dienstwilliger und ergebener Diener Rembrandt.

In Eile. — Mein Herr! hängen Sie dieses Stück in ein starkes Licht, und so, daß man davon weit abstehen kann, so soll sich's am besten schicken.



Die Landschaft mit dem Zeichner
Um 1646

REMBRANDT UND SEINESGLEICHEN. EIN PAAR WORTE ZU DEN KLASSIKERN DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Alle Genies der Geschichte bilden eine Familie.* So tief wir die Wahrheit dieses Wortes empfinden, so wenig kann und soll sie uns die gewaltige Verschiedenheit verschleiern, welche die einzelnen Glieder dieser Familie voneinander trennt. Will man jene Genies, die demselben Kunstgebiet angehören, als Brüder bezeichnen, so sieht man sie fast als feindliche Brüder nebeneinander stehen. Indem jeder von diesen Großen eine Art und Möglichkeit, die Welt zu erleben und neu zu gestalten, zur höchsten Vollkommenheit ausbildet, scheint er jede andre Art und Möglichkeit als minderwertig auszuschließen. Aber er scheint es nur, und nur den kurzsichtigen oder ungeübten Augen, die nicht in den Kern der Persönlichkeit, nicht in das innerste Wesen künstlerischen Schaffens einzudringen vermögen. Die Verschiedenheit des Aussehens und Gebarens ist noch kein Beweis gegen die Bruderschaft im Geist; und wenn eine einseitige Zeitstimmung Raffael gegen Dürer, eine andre Rembrandt gegen Raffael ausspielen will, so legen ihre Götter selbst Zeugnis gegen sie ab: Raffael hat Dürer hochgeschätzt und Rembrandt wichtige Anregungen von Raffael dankbar entnommen.

Könnte man zur Rembrandt-Feier die andern großen Meister der Malerei, die wir heute als seinesgleichen — ob auch ihm noch so unähnlich — verehren, aus ihren Gräbern zitieren, sie würden willig erscheinen, ihm ihre Ehrfurcht und das Gefühl innerster Zusammengehörigkeit zu bezeugen. Aber dazu bedarf es keiner Totenbeschwörung. Sie leben in ihren Werken, und ihre Werke leben in uns. Oder sollten doch in uns leben, sofern wir das Recht beanspruchen, uns an Malerei zu erfreuen

* K. Scheffler im vorausgehenden Aufsatz S. 21.

und gelegentlich ein Wort über Malerei mitzureden. (Das Sichfreuen ist freilich viel wichtiger und fruchtbringender als das Mitreden!) — Und jedem, dem es Ernst ist um den Genuß echter Kunst, werden jene Großen sich freundlich und bereit finden, ihm eine stille, private Rembrandt-Feier begehen und verschönern zu helfen; nicht an dem Tag allein, der das dritte Jahrhundert, das seit Rembrandts Geburt verflossen ist, abschließt, sondern zu jeder Zeit und Stunde, da wir uns sehnen und bereit fühlen, Schönes in uns aufzunehmen.

Kürzere und bequemere Zugänge zu den verschiedensten Gebieten des Reiches der Kunst hat unsre Zeit geschaffen als irgendeine Zeit vor uns. An Stelle der mächtigen Folianten und dickleibigen Mappen, in denen einst Kunstliebhaber und -sammler die von ihnen geliebten Werke in den mehr oder minder freien, ja willkürlichen Uebersetzungen der Kupferstiche wiederfanden, sind heute Photographien und handliche Bände mit ihren zahlreichen, auf mechanischem Weg hergestellten Reproduktionen getreten. Und neben seinem Homer, seinem Shakespeare, seinem Goethe kann nun jeder Gebildete seinen Raffael, seinen Rembrandt oder Dürer, seinen Tizian oder Michelangelo, seinen Rubens oder Velazquez aufs Bücherbord stellen. Die einbändigen Gesamtausgaben der Klassiker der Kunst ermöglichen ihm jederzeit, sich irgendein einzelnes Werk oder das ganze Schaffen eines dieser Künstler zu vergegenwärtigen. Wie er etwa in einer freien und empfänglichen Stunde die Nausikaa-Episode der Odyssee oder die Schauspielerszene im „Hamlet“ oder ein Kapitel aus den „Wahlverwandtschaften“ wieder einmal durchliest, so braucht er nur in ein andres Gefach zu greifen, um Raffaels vatikanische Wandbilder, Tizians Assunta, Dürers Allerheiligenbild vor sich zu sehen. Nur im verkleinerten Schwarzweiß-Bild: aber auch aus diesem noch spricht die Seele des Künstlers vernehmbar genug zur Seele des Betrachters, und sicherlich unmittelbarer als aus der eingehendsten, gedankenreichsten Beschreibung in Worten. Denn so gewiß solche Analyse und Umschreibung unser Auge noch schärfer sehen, tiefer eindringen lehren kann, wenn wir gleichzeitig das Bild daneben haben, so gewiß wird sie uns nur verwirren und statt ans Genießen ans Nachschwatzen gewöhnen, wenn sie nicht durch die unmittelbare Anschauung unterstützt und getragen wird.

Zwei Bände der „Klassiker der Kunst“ bringen Rembrandts gewaltiges Lebenswerk unsrer Anschauung nahe: der eine die Gemälde in 565, der andre die Radierungen in 402 Reproduktionen vorführend. Sie gehören zusammen wie Verse und Prosa desselben Dichters; sie ergänzen und erläutern einander. — Auf zwei große Gesten läßt sich Rembrandts schöpferisches Tun vereinfachen: mit der einen scheidet er das Licht vom Dunkel, mit der andern streut er den Reichtum der Einzelschönheiten über die breiten gegliederten Massen aus. Es ist selbstverständlich, daß auf der Schwarzweiß-Wiedergabe seiner Gemälde die erste dieser beiden Gesten uns weit klarer zu Bewußtsein kommt als die zweite. Was sie uns von dieser verschweigen oder nur andeuten, lernen wir aus ihnen sozusagen noch herauslesen, je mehr wir uns in die Radierungen einleben. Vielleicht wird mancher die Erfahrung machen, daß ihm überhaupt erst beim Betrachten der Radierungen das innerste Wesen, die eigenste Sonderart Rembrandts in entscheidender Klarheit aufgeht wie eine Offenbarung, die unsre Seele dem Meister für alle Zeit erobert. Das frappierend Bildmäßige, jenes Letzte der künstlerischen Wirkung, das keine Analyse mehr wägen und zerlegen kann, dringt hier um so viel unmittelbarer in uns ein, weil es auf das ausgleichende, bereichernde, verhüllende Medium der Farbe verzichtet hat. Jedem, der sich dem Künstler noch nicht ganz nahe fühlt, sei es empfohlen, den Weg zum Maler sich vom Radierer Rembrandt weisen zu lassen. — Und merkwürdig ist es, wie in dem Augenblick, da seine ganze Größe uns deutlich wird, die

andern Großen, seine „Peers“, sich in mächtiger, bedeutungsvoller Gruppe um ihn zu schließen scheinen — alle zusammen einem weit sich streckenden Sternbild vergleichbar, das schon vielen Geschlechtern der Menschen als Symbol und Wegkünder leuchtete, vielen noch zu Freude und Erhebung leuchten wird, ob auch der eine oder andre seiner Sterne zuzeiten unter den Horizont tritt.

Wenn wir die Schöpfungen dieser Führer und Genien alle in dem Medium der einfarbigen Reproduktion um uns versammeln, so wagen wir ein Experiment, das in Wahrheit ebenso kühn ist, wie es uns selbstverständlich erscheint. Wir vereinigen sie auf einem neutralen Boden, auf einer Art von Durchschnittsniveau. Nur wie ein Schatten spricht dann zum Beispiel noch die Tatsache mit, daß Raffael, Michelangelo, Dürer überhaupt keine Koloristen im Sinne Tizians oder im Sinne Rembrandts sind; daß die Farbenfreudigkeit Tizians so fern von Rembrandts Freude am Licht ist, wie diese beiden wieder eine Welt von der sachlich kühlen und doch hinreißend vornehmen Farbenharmonik des Velazquez trennt. Immerhin ist doch heute die photographische Technik längst so weit vorgeschritten, daß sie die Helligkeitswerte der Farben nicht mehr fälscht und umkehrt, also die Komposition eines Bildes, soweit sie auf der Verteilung von Hell und Dunkel beruht, richtig wiederzugeben vermag. Damit ist ein Hauptfaktor in der formalen Erscheinung eines farbigen Kunstwerkes in seine Schwarzweiß-Reproduktion hinübergerettet. Und so viel trotzdem die Wiedergabe, mit dem Original verglichen, naturgemäß eingebüßt hat, sie bleibt auch so von höchstem Wert als Erinnerungsstütze, als Stoff für die Anschauung; vor allem, wenn sie sich nicht auf ein einzelnes Werk beschränkt, sondern das Gesamtschaffen eines Künstlers, die Lebensarbeit verschiedener Meister vor unser Auge führt. Sie berichtet uns dann immer noch eine große Anzahl der wichtigsten Tatsachen über die Art eines Meisters: so zum Beispiel, welchen Menschentypus er gebildet (jeder große Künstler hat sozusagen eine eigne Rasse, ein „Geschlecht, das ihm gleich sei“, erschaffen); ob er am Leben die Vielheit der Erscheinungen liebt oder es in große vereinfachende Formen zusammenfaßt; ob er mehr plastisch oder lyrisch empfindet; welche Art der formalen Komposition ihm die gemäßeste ist, und dergleichen mehr.

Und besonders aufschlußreich können wir uns diese Erkenntnisse gestalten, wenn wir vergleichen, wie gewisse Aufgaben und Motive das eine Mal von diesem, das andre Mal von jenem Künstler erfaßt und gestaltet worden sind. Wenn wir etwa die bedeutendsten Madonnendarstellungen der sieben Meister, für die heute unsre einbändigen Gesamtausgaben vorliegen, nach- und nebeneinander betrachten. Wenn wir Raffaels „Castiglione“ mit den Porträten Rembrandts, die unter seinem Einfluß entstanden sind, zusammenhalten. Wenn wir in der Schilderung dramatisch bewegter Vorgänge die Art Rembrandts, die leidenschaftlich von innen herausbricht, mit der des Rubens konfrontieren, die reiche äußere Mittel entfaltet. Wenn wir beobachten, wie Rembrandt seine Gestalten gleichsam aus der Umarmung von Licht und Schatten heraus entstehen läßt, wie Velazquez sie ruhig und groß in den Raum hineinstellt.

In diesem Sinn war es gemeint, wenn oben gesagt wurde, daß die andern Großen sich gern bereit finden lassen würden, dem Kunstfreund seine stille Rembrandt-Feier zu verschönern. Je mehr uns jeder von ihnen die eigne Art und Größe zu erkennen gibt, je inniger lernen wir Rembrandt selbst in seiner machtvollen Besonderheit, in seiner wunderbaren Einzigkeit schätzen und verehren. Klar und unvergänglich im eignen Licht strahlt sein Gestirn in dem Sternbild der wenigen höchsten Meister, um das der Himmel der Kunst in stillem Wandel kreist.



REMBRANDT DER KÜNSTLER. EINE VISION VON RICHARD SCHAUKAL

Schon glühten im Kamin die letzten Scheite,
und schwerer lastete die Nacht im Raume:
da war es mir, als ob aus meinem Traume
wachsend ein starker Schatten sich verbreite.

Und schwoll und ward von abertausend Chören,
ein über Welten wallender, getragen,
und war zugleich ein brausend Flügelschlagen,
hoch über allem armen Menschenhören.

Und als der Donnerschall der Ewigkeiten
zur eisigen Ruhe flutend sich ergossen,
ist mir ein Schauer tief ins Herz geflossen:
das grause Schweigen der erstarrten Zeiten.

Das ist im regungslosen Sternenlichte
der wunderbare Wagestand der Gleiche,
auf schwindelnd schroffem Grat im Zwischenreiche
die seltne Weihestunde der Gesichte.

Nun ist mir Macht verliehen, zu beschwören,
nun ist mir Kraft gegeben, zu gestalten:
ich darf euch bannen, herrschend euch zu halten,
und kann geheimnisvolle Kunde hören.

Schon fühl' ich euch, lebendigste Verwandte,
herangedrängt an dieser Stunde Feuer,
vertraut begrüß' ich, was als ungeheuer
den bange Nahenden sonst übermannte.

Und *Einen* ruf' ich aus dem schwangern Schweigen,
in dem sie meine Flamme mir umschauern:
„Du, dem auf breiter Stirne Wolken kauern,
geruhe, Großer, in den Kreis zu steigen!"

Sein Haupt war aber, als es bleich enttauchte
dem Dunkel, schwer mit herbem Leid beladen
der quälenden Beschwörung, doch der Gnaden
dreifache Krone krönte das erlauchte.

Alsbald begann der Mund, der lang verschwiegne,
glutend begann das Aug' sich zu beleben,
und vor der Geister weichendem Verschweben
schritt die dem Schoß der Ewigkeit entstiegne,

schritt *Rembrandts* Stimme: „Deiner Seele Rufen,
das mich aus der Verehrung Kreisen störte,

der Sehnsucht Not, die flehend unerhörte,
was will so nahe sie vor Gottes Stufen?"

Und ich darauf: „Der du bei Lebenszeiten
der Quellen Rauschen hörtest in der Stille,
dem sich geoffenbart des Schöpfers Wille
in diesem Tal schon der Vergänglichkeiten,

der du der Seelen scheues Dämmerweben
ans Licht gehoben hast mit Magierhänden,
gebietend dem Geheimnis der Legenden
und unserm Lebenstraum Gestalt gegeben,

der du mit deinem Blicke der Sibyllen
die Flammenblitze jäher Widerscheine
auffingst und zaubernd kleidetest in deine,
die rätselhaftesten der Farbenhüllen,

verkünde mir: *wo ist das ewig Wahre*
Ist es in diesem unserm Schlaf und Wachen,
im Grün und Reif der Flur, der Mädchen Lachen,
Gebirgen, Städten, Schiffen, Bett und Bahre?

Warum, wenn dieses unser echtes Erbe,
warum vermag es plötzlich zu zerstieben
vor Versen, Farben, Klängen, die wir lieben,
als ob die Welt mit ihrem Schwinden sterbe?

Warum, wenn uns die Kunst auf Riesenhänden
aus Qual und Qualm erhebt der Menschentage,
sind wir so leicht, als ob ein Hauch uns trage,
warum so schwer dann zwischen unsern Wänden?

Wo ist die Wahrheit? Hinter diesen Spiegeln,
die sich verhundertfältigt rings erneuen?
In unsrer Notdurft stierem Wiederkäuen?
Schläft sie verschlossen unter hundert Siegeln?

War sie bei Kindern, die sie dann vergaßen?
Kommt sie zu Greisen, die sie nicht mehr sagen?
Kauert sie in der Kranken fremden Klagen?
Gibt's Stummgeborne, die sie stumpf besaßen?

Hat sie sich Schwertern schwesterlich verschworen?
Lungert in Lumpen sie auf Kirchenstufen?
Stürmt sie mänadisch aus den Kelterkufen?
Wo ist die Wand, die Weise trennt von Toren?

Sag mir, du Mensch der Menschen, Sturmersteiger
der Firnenferne heiliger Gottesnähe,
sag mir, was will dies immer jähe
Stillstehn der frongewohnten Stundenzeiger?"

Da hob er seine Hand, mir zu begegnen
und wehrte meinem ungestümen Fragen:
„Ich darf dir nichts von dieser Wahrheit sagen,
kann keinen Menschen mit Gewißheit segnen.

Dies aber merke: nicht in Himmelsklarheit,
nicht in der unversehrten Augenweide
der Söhne Gottes am erhabnen Kleide:
im Wagen und Verzagen wird euch Wahrheit.

Und wie die Mutter an der ersten Wiege,
und wie der Sohn an seines Vaters Bahre,
in Seligkeit, in Qual das stete karge
Dasein verwindend, plötzlich vor der Stiege

auf Augenblicke steht, die aus dem Leben
hinüberführt ins Zeit- und Grenzenlose,
wie eine Braut aus der erblühnden Rose
den Duft einatmet, süß dahingegeben

an das Geheimnis ihrer Weibersendung:
so hat *der Künstler vielfach zugemessen,*
was jene einmal fühlen und vergessen:
er träumt sie immer wieder, die Vollendung.

Und was er stets aufs neu im Wunderahnen
empfängt aus dem verheißnen Land der Ferne,
vertraut ihm und unfaßbar doch im Kerne,
die bange *Sehnsucht,* ist ein *Heimatmahnen.*

Nicht in der Welt der Formen und Gestalten:
in seiner Brust nur hat er es zu eigen,
er darf es nimmer auch den andern zeigen:
was ihm die Gnade gibt, *kann er nicht halten.*

Und nur wer selbst im Reich der Uebermaße
gewohnt ist, wie ein Kind im Gras zu schreiten,
den wird geheime Wissenschaft begleiten
durch unsrer *Werke graue Gräberstraße!*

Nur Mäler über Grüften sind die Werke,
darin das heimlich uns Geoffenbarte
des Bildners nimmermüde Hand verwahrte,
die gottergebne Hand der *Demutstärke.*

Wenn du dereinst wirst preisend *IHN* beteuern
im dreimal heiligen Ring des Ewig-Einen,
wirst du begreifen, daß auch wir nur *scheinen,*
die wir als Schöpfer seine Welt erneuern.

Denn all das ist nur Schein, was wir vollenden,
ein blasses Gleichnis Seiner Wirklichkeiten.

Auf jeder Stufe, die wir überschreiten,
müssen wir uns nach Seiner Seite wenden.

Dies gilt von jeglichem Geschöpf auf Erden:
denn alle Wesen in den vielen Kreisen,
die lebend seine Gegenwart beweisen,
werden erst *wirklich* in der Heimat werden.

Wir waren alle einmal schon darinnen.
Davon ist ein Erinnern uns geblieben,
das manchmal plötzlich unterm Flockenstieben,
manchmal in eines Waldes Dämmerspinnen

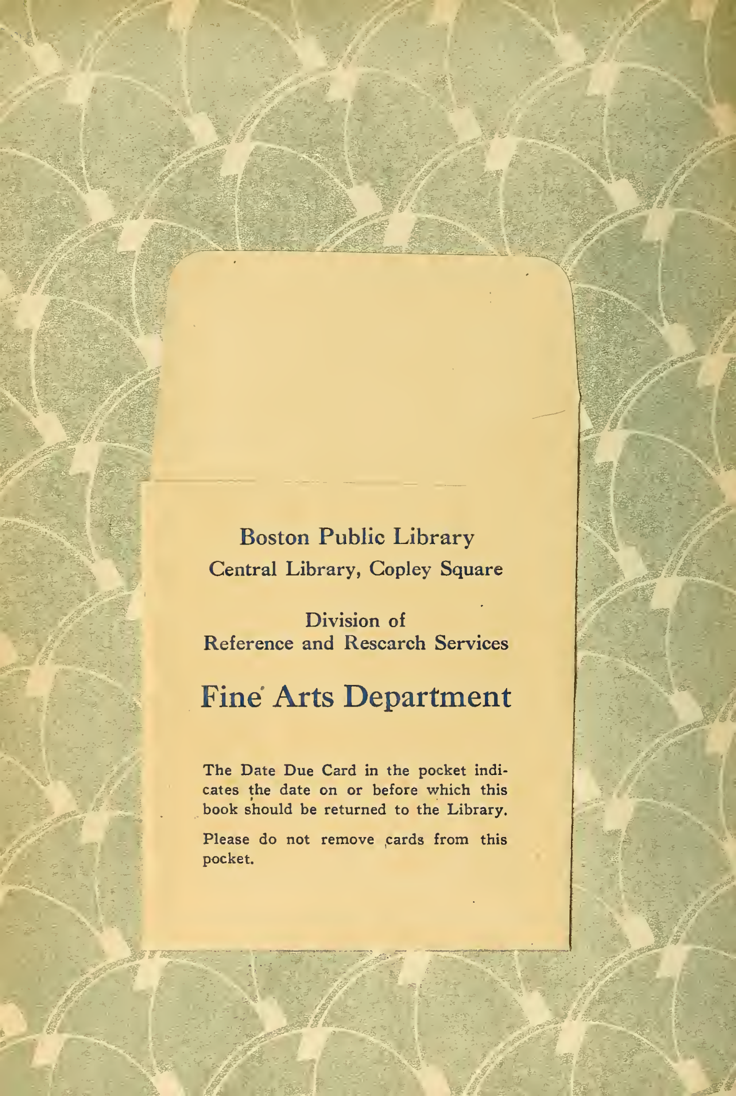
uns überfällt. Doch die wir *Künstler* nennen,
die wissen mehr davon und sind so reicher
und — ärmer drum als jene Tagesschleicher,
die ihren Ursprung immer doch verkennen.

Wenn ich euch aber Werke gab zu schauen,
nichts künden sie als meine Herzensfährden:
in ihren unbegreiflichen Gebärden,
in ihren Händen, Stirnen, Knien und Brauen

sind Zeichen meiner Wanderschaft geschrieben
zu den Gefilden unsrer Gottessüchte.
Nehmt sie als dunkel tastende Gerüchte:
die Wahrheit ist ja doch in mir geblieben!"






Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 760 3

